افتتاحية . .

آفة العمى

□ مالك صقور

بين الرمد وعمى الألوان وفقدان البصر شيء مشترك يعرفه من ابتلي بهذه الأمراض.

وبين عمى البصر وعمى البصيرة هوّة فسيحة يعرفها كل ذي وعي وعقل.

وإن كان الرمد وانحراف الرؤية، وعمى الألوان، وشح البصر، والعشا الليلي، والغشاوة على العينين، بإمكان الطب تقديم العلاج وكفيل بالشفاء؛ فإن عمى البصيرة هو الأخطر، وغير قابل للعلاج ولا الشفاء كما يبدو في هذه الأيام.

إن الكثيرين ممن فقدوا نعمة البصر، أمدهم الله بنعمة البصيرة التي يفتقدها الكثيرون ممن يعدّون أنفسهم مبصرين، وفي الوقت نفسه، تجد الكثيرين الذين ينعمون بنعمة البصر وعيونهم سليمة، لكنهم في الحقيقة هم عميان.

لقد انفردت اللغة العربية بميزات كثيرة عن اللغات الأخرى، ومن أكمل كمالاتها وأسماها تمييزها ما بين "**البصر**" و"**البصيرة**" ـ كما يقول ميخائيل نعيمه ـ وجعلهما الكلمتين فرعين من أرومة واحدة؛ بل توأمين من بطن واحد. ولكن ذاك الفراغ غير هذا. وعلى حد تعبيره ـ فهما أبداً متلاصقان متباعدان، ومتشابهان متناقضان. أما التلاصق والتشابه ففي المصدر، وأما التناقض والتباعد ففي الطريق والواسطة. فالبصر ـ مركزه العين. والبصيرة مركزها العقل والقلب والوجدان.

وما العمل، إذا فقد الإنسان البصر والبصيرة؟ وهل نتخيل مجتمعاً ضربه العمى، وانتشرت فيه آفة العمى كوباء وخيم كالطاعون، أو كأي وباء أخطر آخر. ماذا سيحدث عندما لا يرى الناس بعضهم بعضاً؟

ماذا سيحدث حينما يضرب العمى كل الناس ويصبح المجتمع أعمى؟!

نجد الجواب عند الروائي البرتغالي خوزيه ساراماغو في روايته: (مدينة العميان).

***

(مدينة العميان) رواية خوزيه ساراموغو ـ هي مدينة معاصرة وحديثة، كبيرة جداً، ومزدحمة جداً. في هذه المدينة المزدحمة، عند تقاطع شارعين، تتوقف السيارات عند إشارة المرور الضوئية، عندما يظهر الضوء الأحمر. وبعد أن تدرجت الإشارة من الأحمر إلى الأصفر إلى الأخضر، انطلقت السيارات، إلا سيارة بقيت في مكانها تعرقل السير، وتعرقل الرتل الكبير الذي توقف وراءها. مما أثار غضب السائقين، وتم الاعتقاد أن عطلاً طارئاً قد أصاب السيارة وهذا يحدث كثيراً. وعندما تم استطلاع الأمر، تبيّن أن سائق السيارة التي تعطلت وعرقلت السير بدأ يشير بإشارات عصبية، وفهموا منه، أنه لحظة توقفه قد فَقَدَ بصره تماماً، ولم يعد يرى شيئاً، فقد أصيب بعمى مفاجئ. اعتقد الناس الذين توافدوا إليه، أن صدمة عصبية مؤقتة قد حدثت للرجل، وستزول. لكن الرجل وضع يديه على عينيه، وراح يبكي بعصبية في هذه الأثناء، تطوع شخص ما، وأوصل المصاب إلى بيته، كفاعل خير. لكن (فاعل الخير) هذا، لم يعط الرجل المصاب بالعمى مفتاح السيارة، وغادر منزل المصاب بسرعة، كي لا ينتبه أحد إلى فعل سرقة السيارة، وعند وصول (فاعل الخير) إلى ضاحية المدينة، حيث يريد، أوقف السيارة، لكنه فوجئ أنه فَقَدَ بصره هو الآخر، وبقي في السيارة محبوساً، حتى اكتشف أمره.

وهكذا، بسرعة، انتشرت آفة العمى في المدينة، دون سبب ظاهر، مما أربك السلطات المحلية، جراء هذا الوباء الذي عمّ المدينة، وصار وباء العمى يستشري بسرعة فائقة، فأصاب العشرات، فالمئات، فالألوف من سكان

المدينة. فاضطرت السلطات المحلية أن تتخذ قراراً صارماً، يقضي بعزل العميان في مبنى خاص، كان فيما مضى يستخدم للأمراض العصبية، وقامت السلطات بفرض حراسة مشدّدة على المبنى كي لا يختلط العمليان بغيرهم، منعاً للعدوى ولانتشار هذه الآفة الخطرة. وصاروا يلقون الأطعمة للعميان عن بعد، كي لا تنتقل عدوى العمى إلى الحراس، ومن الحراس إلى الآخرين. ولكن وعلى الرغم، من كل الاحتياطات، انتشر العمى أكثر، فأكثر، وبعد فترة قصيرة، تحوّلت المدينة إلى مدينة أشباح، فالعمى ضرب المدينة كلها. فأغلقت المؤسسات، والمصانع، والمدارس، حتى الكنائس لم تسلم من هذا الوباء، فارتكبت فيها الموبقات. وتحول المجتمع إلى مجتمع أعمى، فعمّت الفوضى، واستشرى الخراب، وتم النهب والسلب، وتعطلت الحياة تماماً، بعد أن انقطع التيار الكهربائي. كذلك تعطلت أنابيب مياه الشرب. امتلأت الشوارع بالقمامة. وخاصة الروائح النتنة، الكريهة، فيما كان العميان في أسوأ حال، فبالإضافة إلى العمى المفاجئ، عانوا الجوع والعطش والإهمال، وسوء الرعاية.

امرأة واحدة، بقيت سليمة معافاة، لم تصب بالعمى، هي زوجة طبيب العيون التي رافقت زوجها إلى موقع الحجر الصحي، حيث احتجز العميان. هذه المرأة، هي التي ستروي ماذا جرى وماذا سيجري، داخل المعسكر، معسكر المعزولين العميان، وستروي قصص المآسي البشعة، التي حصلت في المعسكر بين العميان.

في النهاية، يترك خوزيه ساراماغو بصيص أمل في خاتمة الرواية المرعبة، ذلك، أن المرأة زوجة طبيب العيون، لاحظت أن العميان الذين أحاطتهم بعطفها ورعايتها، والذين منهم حافظوا على إنسانيتهم، وبقوا متحدين، متضامنين، متكاتفين وساعدوا بعضهم بعضاً، ولم يتصرفوا بأنانية، ولم تتحكم فيهم الرذيلة، في هذه المحنة، قد بدؤوا باستعادة بصرهم رويداً رويداً، وشيئاً فشيئاً، صاروا يبصرون.

* * *

هـذا هـو مـضمون روايـة (مدينة العميان)، باختصار شديد، وكل تلخيص لأي نص، يفسده ويشوهه، لكن لا بد من ذلك، لإلقاء الضوء على هذه الرواية المرعبة النادرة.

تساءل كثيرون، ما الذي يقصده خوزيه ساراماغو في هذه الرواية، وهي محض خيال؟

(**مدينة العميان**) ـ رواية رمزية. يرمي خوزيه ساراماغو بعيداً. فحين تنعدم العلاقات الإنسانية في المجتمع، أي مجتمع، وينتصر مبدأ الأنانية، ويتفشى الاستهلاك والربا، والمنفعة، والبغض، وتسود روح العداء والحقد والكراهية، عندها يصاب الإنسان بحال من عمى الألوان، لا بل يصاب بالعمى النفسي، وينتقل هذا العمل النفسي من شخص إلى شخص إلى شخص حتى يعم العمى المجتمع كله، وكلما ازداد عدد العميان في المجتمع، ازداد تفكك الروابط الاجتماعية، والعلاقات الحميمية، وانتصرت الرذيلة، والعداء، ونفثَ البغضاء والحقد، والضغينة، وفي رأي خوزيه ساراماغو أن المدينة الحديثة، خصوصاً، المدينة الغربية، حيث غول الرأسمال الذي يقضي على علاقة الإنسان بالإنسان، فتنعدم المحبة، والتسامح، يكون هذا هو العمى، حيث لا يرى الإنسان إلا نفسه، ولم يعد الناس يرون بعضهم بعضاً. في رأيي هذا هو المرمى البعيد لهذه الرواية الرائعة النادرة، التي تفضح حال المدنية الحديثة، وحال المدنية المزيفة الزائفة.

***

خوزيه ساراماغو، لم يكن كاتباً فحسب؛ بل هو مناضل في سبيل الحرية، والعدالة الاجتماعية، ناضل ضد الظلم والاستبداد، واعتنق الشيوعية في شبابه، وانخرط في تنظيم سري، ناضل بشراسة وعمل بقوة ضد حكم الديكتاتور الفاشي (**سالازار**)، وبقي ساراماغو مؤمناً بالاشتراكية، السبيل الوحيد لخلاص البشرية من براثن الإمبريالية. خوزيه ساراماغو يُعدّ الاشتراكية (**حركة من حركات الروح**).

صدرت رواية (مدينة العميان) عام 1995، أي بعد انهيار الاتحاد السوفييتي، والمنظومة الاشتراكية. فالروائي يرى في انفراد الإمبريالية الأمريكية بالعالم وبمقدرات الشعوب. كما يرى في النظام الرأسمالي المتوحش - عدواً للشعوب، وغول رأس المال هذا هو المسؤول الأول عن إفقار الشعوب. وإشعال الحروب، ونهب ثروات العالم. رواية (**مدينة العميان**) نال ساراماغو عليها جائزة نوبل، وبالمناسبة، فقد أهدى ساراماغو هذه الجائزة، إلى الزعيم الكوبي فيديل كاسترو. تأكيداً على تمسكه بالاشتراكية.

ولهذا، يعدّ نقاد كثيرون، أن نشر العمى ليس في المدن الحديثة، كما رمّز ساراماغو في روايته؛ بل نشر العمى في العالم كلّه. فهو يقول: والعمى الجماعي ليس مجرد فقدان للبصر؛ بل هو فقدان للقدرة على التمييز والفعل. ومن ثم على التنظيم والنظام. والموت في جوهره ليس إلا حالة من انعدام التنظيم الذي يؤدي بالضرورة إلى انهيار النظام والقانون. هو نوع من فوضى الوظائف تؤدي إلى الهلاك. وما ينطبق على جسم الإنسان، ينطبق على جسم المجتمع.

***

"**في بعض الأزمنة المريضة يصبح الخراب سيداً**" هذا ما يقوله حكيم يوناني قديم.

فلننظر إلى الخراب الذي يعم بعض أحياء مدننا اليوم. ولننتبه إلى أن ما يجري هو (**العمى**) بذاته. فالمتضرر الوحيد هو الشعب والفقراء خاصة منه.

والكاتب، الذي هو ضمير الشعب، يجب أن يبقى بصيراً ومبصراً. كي يأخذ بيد من فقد الرؤية والرؤيا، ليأخذ بيد من فَقَدَ البصر والبصيرة، وفَقَدَ البوصلة، فشارك عن قصد أو غير قصد في هدر دماء الإبرياء، وفي هدم وطنه.

***

إن نظرة سريعة إلى ما يجري اليوم في العالم، وخاصة في مشرقنا العربي، وتحديداً في وطننا الغالي سورية، تؤكد بأن حالة من (العمى) قد أصابت بعضهم.

فالتّعصب عمى، والعصبية عمى، والطائفية عمى، إن العميان هم الذين ينفذون الأجرام بدمٍ بارد، ويهدّمون وطنهم.

ولهذا، ما زلنا نؤمن بأن الكاتب ليس شاهداً فحسب؛ بل الكاتب صاحب رسالة، ورسالته تقضي أن يكون معلماً، ومنوراً، ومحرضاً، ومبشراً، وثائراً، لذا، على الكاتب، أن يكون فوق الإيديولوجيات، وعليه أن يسمو على الجراح، وأن يعمل على بلسمتها، وعليه أن يبقى مناضلاً من أجل إنسانية الإنسان التي فقدها كثيرون في هذه الأيام.

رئيس التحرير

□□

غســان كنفانــي وإرم ذات العمـــاد

1972 . 1936

غســان وحــصاد العمــر والمــوت

□ د. نذير العظمة*

أن تغتال الموساد منظمة المخابرات الإسرائيلية غسان كنفاني في عام 1972 بتفجير سيارته في الحازمية ببيروت دلالات مهمة على جوهر الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ومراحله.

غسان كنفاني كان يعتد بفكره وقلمه وإرادة النضال في عراكه مع الصهاينة الذين اقتلعوه مع أسرته من عكا في عام 1948 وهو ابن اثنتي عشر عاماً فنزحوا جميعاً إلى دمشق. لم يصارع بالقنبلة والبندقية بل بالتربية والتعليم والحقائق التاريخية عبر الإعلام والإبداع الأدبي والفكري.

فعلام إذن تخشاه إسرائيل التي اغتصبت أرضه وطفولته وتاريخه ورمته إلى التشرّد والعوز والخيام تحت رعاية الأونروا التي تتقيد بالمهام الإنسانية للاجئين في معزل عن خسارة الهوية الحضارية والقومية. فعمل مدرساً للرياضة والرسم بعد أن انتقل إلى الكويت (1956) مما أتاح له الاطلاع على قراءات ثقافية واسعة بعد تخرجه من معاهد دمشق التعليمية ومارس مسؤوليات وظيفية في الإعلام ولاسيما بعد انتقاله إلى بيروت عام 1960. فعمل محرراً في صحيفة الحرية في بيروت ورئيس تحرير في "المحرر" كما عمل في "الأنوار" والحوادث.

وأسس بعدها صحيفة الهدف الأسبوعية وظل رئيساً لتحريرها منذ (1969) حتى استشهاده في (1972) على يد الموساد الإسرائيلي.

يعبّر غسان كنفاني في إنتاجه الأدبي من أقصوصة ومقالة ورواية ومسرحية عن معاناة ذاتية

---

* شاعر وباحث من سورية

قومية بدءاً بواقعية شفافة وفي مرحلة النضج واقعية سحرية تتوسل الرمز والأسطورة وتطوع الأجناس الأدبية على تنوعها لتحمل رسائل ذاتية وطنية ووجودية.

الهم الكلي لمعاناة غسان كنفاني هو ضياع الأرض والوطن والإرباكات التي خلفتها اهتزازات الهوية الحضارية في مهام التحرير الإعلامي كما في الكتابة والإبداع الفني لم يبدع غسان أدباً للترف كان إبداعه كالسلاح الذي كان يوجع الصهاينة في الصميم لذلك رشحته دوائرها الحساسة بالخطر للتصفية. فالفكر هو عماد الحضارة يخشاه المستوطنون السفاحون أكثر مما يخشون البندقية والقنبلة والرشاش.

والسلاح الذي يلمع في وهج المعركة لا يجدي نفعاً إن لم يتحرك بوضوح الرؤية وثقافة المقاومة التي تمارس الدفاع عن النفس.

بعد تحقق حلم الاستقلال لعدد من البلدان العربية كسورية ومصر والتحرر من نير الانتداب والوصاية والاستعمار. وقعت مأساة فلسطين التي عادت إلينا بالاستيطان الصهيوني واقتلاع شعب بأكمله من أرضه تحت بصر وبمباركة منظمات دولية سيطر عليها المنتصرون في الحرب العالمية الثانية وظلت استراتيجيتها هي هي: الهيمنة على ثروات العرب الأولية والخشية من تطلعاتهم القومية والدولية. فكانت إسرائيل وما تزال حارساً أميناً لمصالح الغرب الاستعمارية على حساب تشرد الشعب الفلسطيني وإبادة وجوده وتدمير هويته.

إلا أن روح الحرية ظلّت متّقدة في الصدور. وحققت ثورة الجزائر حرية الشعب بالكامل بالثمن الغالي المليون شهيد وتوحد العرب بتضامنهم بوجه الأطماع والغدر. غسان كنفاني وجيله يحملون هذا الوعي بالإضافة إلى معاناتهم الفعلية. ماذا يبقى لمن يقتلع من أرضه وبيته غير التشرّد والموت. وهل الموت غير باب موصد بوجه هذه الأجيال التي منع عليها الخبز والحرية والكرامة الإنسانية ورميت تحت الخيام على مرمى شهادة من الوطن؟!

ألم يكن هذا حلم غسان وآلاف من المشرّدين الذين نزعت عنهم عزّة المواطنة وأُلبسوا ثوب التشرّد والفقر.

والسؤال هو لماذا يلجأ غسان كنفاني في الستينيات المبكرة على هذا الطرح وما هي مصادر أفكاره وإبداعه المتميّز.

الانفتاح على التيارات الفكرية كان سمة المرحلة البارزة. والتجدد الحضاري الذي عبّرت عنه الحركة التموزية في مجلة شعر كان ناشطاً من خلال الترجمة والإبداع. لا في الشعر فحسب بل في الرواية والمسرحية أيضاً والفكر الوجودي ومقولاته الفلسفية والالتزام ببناء الإنسان وحضارته ومجابهة جدار الموت بالحرية والإرادة لا النكوص والخوف. جبرا إبراهيم جبرا يؤكد على ذلك بإشارة موجزة في مقدمته لمسرحيات غسان. لكنه ربما ليس على علم بأن غسان كنفاني كان يتردد على بعض جلسات خميس مجلة شعر بدءاً من انتقاله إلى بيروت 1960. وغسان في مسرحية الباب يستفيد من الفكر الوجودي والتموزي كليهما. بالتأكيد على حرية الإنسان وإرادته في صنع قدره ومصيره واقتحام باب الموت لبناء الحياة التي تجيء بالإرادة والحرية لا بالولاء لمشيئة والديه.

إن الإلتفات إلى الأسطورة في أدبنا الحديث فرض حضوره بداية مع الأجناس الوافدة إلينا من الآداب الأوروبية التي تمثل تراث الغازي المهيمن.

ودخول المسرحية والرواية كأجناس أدبية جديدة صاحبه أيضاً حضور للأسطورة الفولكلورية والدينية والإغريقية والرومانية.

فتوفيق الحكيم على سبيل المثال يتحفنا بمسرحية "أهل الكهف" معولاً على مصادرها المسيحية والإسلامية. كما يتحفنا بمسرحية شهرزاد من ينابيع ألف ليلة وليلة، إلى جانب مسرحية بجماليون من مصادرها الإغريقية عبر المؤثرات الرومانية، ومسرحية يا طالع الشجرة من أدب اللامعقول أبرز الاتجاهات الأوروبية الحديثة. فالمسرح والمسرحية جنس وافد علينا من الآداب الأوروبية وتقاليدها الإغريقية. الرومانية العريقة. ومع المسرح وجدت الأساطير سبيلها إلى إبداعاتنا الأدبية.

لكن التاريخ ظلّ أكثر حضوراً في الرواية التي هي بدورها جنس وافد أيضاً إلى جانب الأبعاد الواقعية والاجتماعية والعاطفية. وهو أمر بارز في إنتاج جرجي زيدان وحتى في روايات نجيب محفوظ التي اعتمد بعضها على المصادر التاريخية المصرية بالإضافة إلى نزعاته الواقعية والتحليلية.

إن طغيان الميثولوجيا الإغريقية الرومانية من خلال أوروبا النهضة ومؤثراتها في أدبنا واضح من خلال حركة أبولو ومجلتها طلقوس الخصب التي عبرت عنها تراثات سورية القديمة وما بين النهرين ووادي النيل تعدّ من أهم علامات التراث الإنساني.

وهي في الجوهر تفسير ديني وثني أسطوري فلسفي لعلاقة الإنسان بالطبيعة والطبيعة بالإنسان. كيف يحيا الإنسان ويموت في عالم التعاقب وزمنه وما معنى حياته ووجوده وبقائه.

ومع أن طقوس الخصب تعبر عن الحضارات السورية والرافدية والمصرية القديمة. إلا أن عمقها الفلسفي وصورها الأسطورية الخالدة جعلتها ميراثاً إنسانياً عاماً. فانتقل بعض رموزها ودلالاتها من سومر وأكاد وكنعان إلى العبرانيين ووادي النيل والإغريق والرومان وأوروبا النهضة.

إما بالتفاعل الحضاري أو بالإبداع بالموازاة.

الباب وارم ذات العماد

تعتمد مسرحية الباب (1964) على أسطورة عربية قديمة. عاد ملك لقبيلة تسكن الأحقاف. وآلهتها: صدا وصمود وهبا. وعاد هو الحفيد الثاني لنوح. أصاب قبيلة عاد القحط الشديد لإلحادها. فأرسل عاد وفداً إلى مكة فيه قيل ولقمان ليستقوا الماء للأحقاف. فنزل الوفد ضيفاً على معاوية بن بكر في ظاهر مكة. فأرسل إليه جاريتين مغنيتين تسميان الجرادتين ـ تذكران الوفد بغنائهما بمهمته. فلما طلب الوفد الإستسقاء ظهرت في السماء ثلاث غيمات: سوداء (رمز الموت) وحمراء (رمز الدم)، وصفراء (رمز الطاعة).

ويرث عاد ولده شديد.. يموت فيرثه أخوه شداد الذي يبني مدينة إرم ذات العماد. ولكن لغضب من الآلهة لا يستطيع دخولها وحين يصر على ذلك تأخذه عاصفة أصوات من السماء فيموت وتتهاوى إرم..

والأسطورة غير مثبتة تاريخياً بالتفصيل فبالإضافة إلى آيتين قرآنيتين: (**ألم تر كيف فعل ربك بعاد ◆ إرم ذات العماد ◆ التي لم يخلق مثلها في البلاد ◆**) سورة الفجر. تقتصر على ما يقوله ياقوت في معجم البلدان. والطبري في مقدمات تاريخ الرسل والملوك.

تتألف مسرحية الباب من خمسة فصول على نمط المأساة الإغريقية وأشخاصها. بالإضافة إلى هبا أول آلهة القبيلة الثلاثة هناك:

عاد ملك القبيلة وشداد ابنه ووريث مملكته، وأم شداد. وولده ووريثه مرثد، ورسول من البلاط، ورجل أول ورجل ثان. ثم قيل رئيس الوفد إلى مكة. ورعد صديقه ولقمان كاهن عضو في الوفد.

عاد سيد القبيلة يرسل وفداً منها للإستسقاء من مكة هجر معبد القبيلة ودعا الناس إلى هجر

هبا كبير آلهتها الذي يقتل البنات. ويجفف الضروع. ويزرع الجوع بينما يعتقد عاد بأن الإله يجب أن يسقي شعبه لا أن يذله وينتقم منه بسبب الخطيئة. والماء الذي يصاحبه الذل والهوان على يد هبا. ليس ماء الحياة بل هو شراب الطاعة والمسكنة والموت. كما ترمز إليه السحب الثلاث التي يرفض أن يستقي منها عاد ويختار الماء من مكة لا من إله القبيلة.

فالصراع كما في المسرح الإغريقي هو بين إرادة الإنسان للخيار الحر.. أو الخضوع لإله القبيلة كفعل لقمان الكاهن.

عاد الإنسان الذي يصنع قدره ولقمان الذي يخضع لقدر الآلهة متضرعاً: لقد جرني عاد بعيداً عن معبدك.. أغلق أبوابه في وجهي بعد أن كنت خادمك وكاهنك.. حرم عليّ التضرع لك والدعاء إليك وتلمس قدميك.. وها أنت ذا ترد غضبك عليه وعلي. لقد احترقت مزارعي وجفت ضروع مواشي ومات أطفالي ولكني لم أفقد إيماني بك.. يا هبا إنهم يستسقون آلهة مكة بدل أن يستسقوك! فانتقم منهم وأعد مجدك في الأحقاف لأعود إلى خدمتك»(1).

وبظهور السحب الثلاث في نهاية الفصل الأول يستل عاد سيفه ويختار السحابة السوداء والصراع.

شداد لا يرث مملكة أبيه عاد فحسب. بل يرث أيضاً الصراع مع آلهة القبيلة وقيمها حول قدر الإنسان وقدر الآلهة. فأبوه عاد يجابه هبا ويحتكم إلى إرادته هو لا إرادة هبا ليتحكم بحياته وبمصيره. ويبني مدينته فهي مدينة الإنسان لا مدينة هبا مدينة الإرادة لا مدينة الخضوع والطاعة.

والكاهن الذي يعوق عاد عن المضي إلى صنع قدره في الفصل الأول من مسرحية الباب أصبح ظلاً هامشياً في الفصل الثاني وحلت محله أم شداد التي تكبدت معاناة عاد. وتأبى على شداد أن تستمر المعاناة وارث الصراع.

شداد يستكمل حلم عاد فيبني إرم ذات العماد مدينة الإنسان مدينة القدر الوجودي لا القدر الإلهي ويسميها بالجنة التي هي ثمرة إرادته وعزيمته وصراعه لا هبة الخضوع والطاعة التي يمارسها هبا على الإنسان.

فالماء الذي يفجره شداد أو يأتي به ليس ماء المغفرة والمسكنة والطاعة بل ماء الحياة والإرادة وبناء الفردوس الإنساني بيد الإنسان.

إن فكرة الإرادة والموت ضرورية في تلك المرحلة فالمقاومة الفلسطينية التي لم يشر إليها صراحة غسان في مسرحياته خلافاً لرواياته وقصصه ومقالاته ربما كان غسان يومئ إلى (المقاومة بكسر جدار الموت) من خلال التقنع بالأسطورة. ولكننا يجب ألا نفترض أن معاناة غسان الفلسطينية تعني تغييب معاناته الوجودية في الحياة والموت والحرية والمصير والانتماء والهوية.

وربما كانت معاناة غسان الفلسطينية مدخلاً إلى معاناته الوجودية.

لكن لماذا إرم ذات العماد هي المدينة الجنة التي يبنيها شداد فوق جنة هبا ولماذا يلجأ غسان المبدع إلى أسطورة يرويها ياقوت الحموي والطبري؟ هل لأنه يريد أن يضع يده على فكرة التجدد بالموت التي بنيت عليها مسرحية الباب.

لم يرق في تلك المرحلة للماركسيين والقوميين العرب منافسة مجلة شعر لمجلة الآداب والانعطاف على الأسطورة التموزية بالشهادة والموت من أجل الحياة وانعطاف السوريين القوميين على أساطير التجدد والموت في التراث السومري الأكادي الكنعاني.

إن اجتماع غسان بجورج حبش زعيم الجبهة الشعبية المؤمن بالقومية العربية معروف وكان

ذلك من أطر حركة المقاومة وما يزال. من المؤكد أن غسان كان مهموماً بالمقاومة وأن كسر جدار الموت بإرادة الإنسان هو الطريق إلى الحياة والتجدد الإنساني. كما عبرت عنه طقوس الخصب وله موازيات أسطورية في أدب النهضة الأوربية كما أن له بدائل أسطورية تاريخية أو فولكلورية عربية إسلامية في إبداعاتنا الحديثة.

من هنا جاءت الأسطورة القديمة التي عثر عليها غسان تأصيلاً للأساطير التموزية وأكثر تواصلاً مع المتلقي. والتأصيل مسعى مشروع للعربي المعاصر وجزء من مغامرته الإبداعية.

في أواخر الفصل الثالث يأتينا خبر موت شداد: اهو صوت كالريح أجفل حصانه فرماه، قال الرسول إن شداد وقف وواصل مسيره في غيوم الصوت السوداء، كان صوتاً رهيباً شقق الأرض فغاصت إرم فيها ثم انطلقت السنة النيران أحرقت الأخضر واليابس.. يقول الرسول إن شداداً ضاع في عاصفة الصوت، ذابت عظامه ولم يبق إلا سيفه ملقى على الرمل وقد صار في لون وشكل الحجر... أما الحصان فقد مضى في الصحراء على غير هدى.

(تتكفئ الأم وتبكي)

والرسل الذين لحقوا به؟

الرجل: ذوبتهم ذيول العاصفة وهم أجساد محروقة في الرمال(2)

المهم أن شداد اختار الصراع والموت بحريته والكلام عن هبا حتى الآن كان بالضمير الغائب ولم يتقابل الندان إلا في مطلع الفصل الرابع عندما دخل هبا في العالم الآخر بصورة شاب وسيم من الباب على شداد ورجلين حكم عليهما هبا بأن يقضيا عمرهما في العبث والخيانة. وعندما سأل أحدهما شداد عن موته أجاب أنها كانت رحلة متعبة هل انتحر أو مات صدفة لم تكن إجابته حاسمة.

إنه الآن في العالم الآخر يدخل في مجابهة مع هبا. ويصر على رفض عبوديته وقهره. إن الاستمرار في الصراع حتى يقتحم الباب الذي دخل منه هبا هو جزء من ديكور الفصل الرابع والخامس. ويحاول الآخرون أن يخرجوا منه دون أن يستطيعوا دخول باب الموت هذا هو كل ما يملكه هبا لقسر العباد والسيطرة على الحياة والموتى في عالم السأم والعبودية. وهبا يحيا بالموت (موت العباد) ويموت بالولادة.. تحررهم باقتحام باب الموت.

يموت شداد في عاصفة الصوت في أواخر الفصل الثالث في الفصل الرابع والخامس يتصاعد التوتر الدرامي ذهنياً بين شداد وما يمثله من إرادة الصراع والحرية ونقيضه هبا الذي يصادرهما معاً من أجل بقاء الإلهي وتضخمه على حساب الإنساني.

هبا يولد بموت الإنسان ويموت بولادته. بينما شداد يولد بالتحرر منه والتشبث بالحرية والإرادة وبناء مدينة الإنسان التي يجد فيها هبا منافساً له فلذلك يدمرها ويدمر شداد معها في الفصول الأولى الثلاثة يعبر شداد من خلال الحوار والسرد عن تقابله الدرامي وتناقضه مع هبا إما مع العرف أو الأم أو الكاهن يسايرونه على الصراع مع هبا أو يتخوفون من هذا الصراع كالأم. أو يرثونه كما ورثه من عاد أبيه ويورثه إلى ابنه مرثد الذي يهتم بالملك و التشبث بإرم بينما يهتم شداد بالمصير الإنساني وتحرر الذات وخلاص الناس من العبودية والقهر.

ويبقى التقابل الإلهي والإنساني الذي يذهب إلى حد التناقض هو الخيط الخفي الذي يصل الفصول كلها بعضها ببعض وكأنما شداد هو قناع لغسان في شخصيته المقاومة المصارعة من أجل حرية الإنسان وهويته. وبالتعبير عن صيرورته الإنسانية من خلال الشهادة أو الموت شيد "إرم"

المدينة الجنة مقابل مدينة هبا التي لا تستمر إلا بموت الناس وخضوعهم التام لإرادة هبا.

إرم هي الفردوس الإنساني الذي يدمره هبا. إرم هي الإنسان وحضارته وفردوسه.

شداد: لقد بنيت جنة على الأرض دمرها أمام عيني وأنا مصلوب على عمدان من قار يغلي، كنت أرى جواهرها تذوب كما يذوب الرصاص وتسيل في القنوات كالماء اللامع لتغوص في قاع الأرض... لماذا فعل ذلك كله بي؟.

لقد كذبت أمي في سبيل أن أعتقها من صنمه الأبيض المنصوب بين بيوت الناس! بعت مملكتي بومضة من ومضات الحقيقة التي لا يراها المرء إلا كما يرى البرق... أردت أن أفك النير عن رقاب الناس الذاهبين إليه الآيبين من عنده التاركين تحت قدميه كل كبريائهم وشجاعتهم(3)

التجدد بالشهادة أو الموت فكرة تقرها ثقافة المقاومة وأبعادها الدينية والأسطورية والفولكلورية والاجتماعية والتاريخية تجلت في التراث كما تجلت في ميادين التضحية والفداء.

يختار شداد أن يقتحم باب الموت من أجل إرم ذات العماد وتتميز مسرحية الباب بهذا الحسم الفكري وعلاقة الحياة بالموت والموت بالحياة. لم يعالج غسان الفكرة المحور لمسرحيته بشكل مباشر ولكن جريا مع نزعة الإبداع الحديث مسرحاً وشعراً ورواية حيث يتعانق المضمون والشكل في التعبير عن المعاناة المعاصرة فتصبح تجربة المبدع أكثر ارتباطاً بالنبض الإنساني.

تتورط الذات في الميدان العملي وتكتسي بالبنية الفنية التي تلد من خلال هذا التورط والمعاناة.

أفكار مسرحية الباب ليست بعيدة عن الينابيع الفكرية الحديثة السائدة في زمن إنتاج المسرحية سواء أكانت تموزية أو وجودية وكائناً ما كانت سمتها فالمبدع يتركها تلد ولادة طبيعية من تجربته. وثقافته وتراثه وانفتاحه على فكر الآخرين وتجاربهم المشابهة التي يتعانق فيها الذاتي والموضوعي كما يتعانق الفردي والاجتماعي خليقة واحدة.

من هنا كان توجه المبدعين الذين عاصرهم غسان أو سبقوه قليلاً مشاكلاً لتجربته الإبداعية أو مشابهاً لها.

إرم ذات العماد وجبران خليل جبران

يحلم جبران خليل جبران في المنفى والغربة بإرم ذات العماد على شاكلة مختلفة. تغرب إلى الولايات المتحدة مع عائلته وهو في ريعان الصبا. والبيئة التي أحاطت به في بوسطن يتلاقى فيها فكر الشرق والغرب والحنين إلى مسقط رأسه في لبنان يؤيده المناخ الفكري الذي تبشر به نزعة التعالي الإمرسونية التي تتلقف النور من أية جهة سطع. فالتطلع إلى الثقافات المشرقية في الهند ومراكز الفكر الصوفي بوذياً كان أو إسلامياً يشكل حافزاً للوحدة الروحية التي كان يحلم بها رالف والدو امرسون وتلقفها جبران من تعلمه الفلسفة العربية الإسلامية في مدرسة الحكمة في بيروت وبيئة بوسطن الثقافية والروحية التي فتحت كل النوافذ على الفكر الإنساني.

من هنا تأتي أهمية إرم ذات العماد عند جبران خليل جبران إنها مدينة الإنسان ومدينة التوحد الروحي الذي كان حلماً للجالية السورية في الولايات المتحدة في زمن الانفصال عن السلطة العثمانية واكتشاف إرم العربية: الحلم والمثال.

أبطالها آمنة العلوية ونجيب رحمة المسيحي وزين العابدين العجمي. بالحوار بين هذه الشخصيات وسرد الراوي المؤلف لأطر هذه القصة الرمزية يصور لنا جبران إرم ذات العماد(4).

عندما يسأل زين العابدين نجيب رحمة هل أنت مسيحي فيجيبه "ولدت مسيحياً غير أنني أعلم أننا إذا جردنا الأديان مما تعلق بها من الزوائد المذهبية والاجتماعية وجدناها ديناً واحداً.

أليس هذا هو موقف الحلاج من الأديان التي يعتبرها وجوهاً متعددة لحقيقة واحدة؟!

ألا يفكر جبران هنا بروح الإصلاح الديني والاجتماعي الذي تحتاجه وحدة الأمة في تلك المرحلة.

كيف تصبح إرم ذات العماد عند كل من جبران وغسان كنفاني مدينة الوحدة والحلم. إننا لا نفكر هنا بالتأثير والتأثر بقدر ما نفكر بشيوع أفكار بعينها يتلقفها المبدعون بأشكال مختلفة على اختلاف المراحل والأجيال. لكن الفارق واضح بين نزعة جبران الصوفية في الوحدة ونزعة غسان المتصلة بالفكر الوجودي وروح المقاومة. إن مفهومي القدر الإلهي والقدر الوجودي تجسدا أيضاً في لوحتي جسر الموتى مسرحية العظمة الدرامية. والصلة بين المبدعين ظرفية من تردد غسان على خميس مجلة شعر ونشر أطفال في المنفى 1961 قبل الباب بسنوات.

لكن تشابه الأفكار والمصطلح والموضوعات يجعل التساؤل مشروعاً في البحث عن علاقات أخرى لنصوص هذه الأعمال رغم إيماننا بصلتها الأكيدة بالفكر الوجودي.

وأن ما تجرمته دار الآداب وغيرها من دراسات ومسرحيات للفكر الوجودي أو روايات كالغريب لألبير كامو ومسرحية الذباب لجان بول سارتر ورواية الطاعون. والندوة التي عقدت في بيروت عن الالتزام ENGAJE الذي وحّد الوجوديين والسرياليين والماركسيين وغيرهم ضد الاحتلال النازي لباريز في جبهة واحدة. وقد اشترك فيها طه حسين ورئيف خوري في الخمسينيات. كل ذلك حرض على المثاقفة بين المذهب الوجودي وابداعنا الحديث.

حلاج عبد الصبور

صلاح عبد الصبور في مأساة الحلاج ليس بعيداً عن الأفق الذي ابتدعه غسان في مسرحية الباب. المعاناة مشتركة ولكن البنى الفنية والرموز متشابهة. وكذلك التوجه العام للإبداع ودفع عربة الإنسان إلى آفاق الحرية والاكتفاء الإنساني وبناء الحضارة في إطار الانتماء والهوية ـ وبالقيامة من الصلب والموت(5).

(جسر الموتى)

مسرحية "**جسر الموتى**" الشعرية لنذير العظمة نشرت في مجموعته "أطفال في المنفى" دار المجاني بيروت 1961 وترجمت إلى الإنجليزية وقدمت على مسرح دائرة الدراما في جامعة بورتلاند الرسمية.

جسر الموتى

قصيدة درامية في لوحتين

(رموز المسرحية)

الأم

والأطفال:

أبو كيس: شخصية خرافية، يُخوّف بها الأطفال في الأوساط الشعبية، وهو يمثل هنا جيل القدر الإلهي جيل ما قبل النهضة الذي لم يستطع أن يختار قدره، ويقرر مصيره فيتحرق لمن يحقق له ذلك(6).

سعد الدين: شخصية أسطورية في القصص الشعبي "كألف ليلة وليلة" ويطلق

عليها غالباً علاء الدين وترمز إلى روح الجرأة والمغامرة والأقدام.

وسعد الدين هنا كالأصل الذي اشتق منه، رمز لجيل النهضة، جيل القدر الوجودي الذي يختار قدره ويقرر مصيره فيختار قدر الآخرين ويقرر مصيرهم، إن التمزق بين القدرين القدر الإلهي والقدر الوجودي أو قل التمزق بين الجيلين يتواتر في لوحتي هذه القصيدة بين كل من سعد الدين وأبو كيس في الأولى، وبين كل من القلب والجمجمة في اللوحة الثانية، وهما تعبير عن الصراع النفسي الداخلي بين القدرين، ويخيل لي أن الجمجمة تمثل الجانب العاجز المتفلسف من أبو كيس والقلب يمثل الجانب المصارع المقدام من سعد الدين تعبيراً عن ديناميـة الصراع الداخلي.

في هذه المسرحية دمج الشاعر القصيدة الدرامية بالتقنية المسرحية وارتقى بالفولكلور الشعبي إلى مستوى الأسطورة.

جسر الموتى تعالج صراع الإنسان مع العجز والخوف والموت وبطلها سعد الدين يموت مرتين، يعبر الجسر مرة عنه، ومرة عن الجماعة. مرة عن نفسه، ومرة عن جيله. يحلم شداد أن يدمر الباب وسعد الدين يعبر الجسر الذي يحول بينه وبين بناء مصيره ومصير شعبه وقدره(7).

فالأفكار في الأعمال الآنفة متقاربة والمعاناة واحدة وإن اختلفت أشكالها من الأسطوري إلى الفولكلوري إلى التاريخي ولكنها تلاقى جمعياً في بوتقة فنية واحدة. وفي جوهرها تتمحور حول المقاومة الحضارية. وترتقي من الجغرافيا والزمان إلى أفق الإنسان والحضارة إلى إرم ذات العماد مدينة الحلم التي تعددت إشعاعاتها لكن شمسها واحدة.

خاتمة

استطاع غسان أن يسمو في مسرحية الباب بمعاناته من المستوى القومي إلى المستوى الإنساني وأحسن في توظيف مقولات الفكر الوجودي لخدمة هذه المعاناة لاسيما فكرة ترابط الحرية بالمسؤولية وإلغاء كل العوائق التي تعرقل ممارسة الذات لهذه الحرية. كما أحسن في الاستفادة من فكرة الموت كجدار لا اختراق له إلا بالموت ووفق في دمج دلالات طقوس الخصب التموزية وأفكارها بالفكر الوجودي وإيحاءاته.

مسرحيته الباب مسرحية تعنى بالأفكار والحركة الذهنية تسيطر فيها على الفعل الذي تقوم عليه الدراما المسرحية.

واستلفتني في استخدامه للأسطورة من مصادر عربية إسلامية تأصيله الذي ربما نظر إلى التراث في دائرته الواسعة فوصل أساطيرنا القديمة من حيث يدري أو لا يدري بينابيعها المشرقية العريقة.

وليس خافياً أن المسرحية كالملحمة من الأجناس الأدبية الوافدة علينا. ولطالما بعض من الآراء الاستشراقية ربطت ذلك بتفسير عرقي كالقول: إن الفنون الدرامية والملاحم هي من إبداعات العروق البشرية الراقية بينما الوجدان والغناء هو من سماه العروق الأدنى حتى اكتشفت ملحمة قلقامش التي أنتجها تراثنا السومري الأكادي الكنعاني الذي يشكل العمق الحضاري لتراثنا العربي. فقد ترجمت قلقامش إلى أكثر من ستين لغة وغيرت أولويات كثيرة حسب الاكتشافات والحقائق التاريخية الجديدة.

ومما هو جدير بالبيان أن أبطال مسرحية الباب من عاد إلى شداد ومرشدهم أحفاد نوح أوبتونيشتم ملحمة قلقامش الذي أوتي الحياة والخلود.

وأن قصة الطوفان تتمحور حول رمز الماء وآثام البشر التي يغسلها الطوفان كالماء الذي يطلبه شداد للأحقاف من مكة لتعود إليها الحياة وأن الماء جوهر الحياة التي شيد عليها عاد وأبناؤه وأحفاده إرم ذات العماد مدينة الإنسان والحضارة. وأن الأسطورة ورمز الباب تمتعا بكثافة الفكرة وشفافية الصورة مما جعل المسرحية أكثر ارتباطاً بالنبض الإنساني وأسهل تواصلاً مع المتلقي.

ورغم الآراء التي استفاد منها غسان من ينابيع المدرسة الوجودية إلا أنه زودها بمخيلة مبدعة وارتقى بمعاناة المقاومة من الوطني والقومي إلى الأفق الإنساني.

وإذا صح أن غسان المفكر والمقاوم اتخذ من شداد قناعاً له فإنه يستعيد لثقافة المقاومة ورموزها بذلك، السمو والكرامة ولاسيما إذا تذكرنا روايته رجال في الشمس فالرجال فيها يصارعون من أجل البقاء برؤية واقعية جارحة. والشمس ليست في سياق الرواية مصدراً للهداية والنور. إنها شمس الصحراء الحارقة بين البصرة والكويت. أراد بضع من الفلسطينيين أن يهربوا من الجوع والهوان وضائقة العيش وأن يتجاوزوا نقاط التفتيش في الحدود بحثاً عن فرصة عمل تصون ماء وجوههم. لم يجدوا غير شاحنة نفط عائدة إلى الكويت لتنقل النفط للناس فعقدوا مع أبو الخيزران سائقها أن ينقلهم في الخزان الفارغ خشية من حرس الحدود. لكن الصحراء والشمس الحارقة لم ترحمهم مسافة الرحلة. والخزان الذي تكوموا فيه لم يحو هواء ولا أوكسجيناً كافياً. وكم كانت المعاناة قاسية على السائق أبو الخيزران حين وجدهم في غاية الرحلة قد ماتوا اختناقاً فرماهم إلى الصحراء والرمل بتفجع عابر كل منهم كان يمكن أن يكون غسان أو شداد في الصراع مع الموت. لكنهم استسلموا لقدر المأساة. واختارهم الموت بلا مقاومة في خزان نفط فارغ مغلق ـ من هنا نقدر موقف غسان كنفاني من الموت ورؤياه الساطعة في الظلمة.

لكن غسان المقاوم ربما لانبهاره ببعض مقولات الوجودية ومفاهيمها أو ربما لأن الرمز أكثر ارتباطاً بالواقع المأساوي للكفاح الفلسطيني الذي يكسر جدار الموت في كل مناسبة ما تزال ترافقه صخرة سيزيف التي احتفل بها الوجوديون لدلالتها على مأساة الإنسان وعبث مساعيه في التهرب من حقائق الولادة والموت. فالحوار الدائر بين هبا وشداد في الفصل الرابع والخامس يتضمن أن تهبط طابة من السماء على شداد سخرية وهزءاً بتشبثه بالموت من أجل الحياة. والطابة التي يقذفها شداد غضباً في خاتمة المسرحية يسخر طجها العابث بينه وبين الجدار.

ويسمي جبران خليل جبران إرم ذات العماد بحالة نفسية تتوحد فيها المذاهب والأديان في وحي واحد إذا تخلت عن الشوائب. وأنها رمز للذات الإنسانية فالإنسان ذات واحدة وجوهر واحد.

أياً ما كان الأمر فإن مسرحية الباب تعد إضافة مهمة لأدبنا المسرحي المسلح بالأسطورة والرمز رغم حركتها الذهنية.

وغسان كنفاني كمحمود درويش لا يساوم على فنه ورؤيته. ولا يساوم على حق بلاده. فالمبدع المقاوم والمقاوم المبدع وجهان لا ينفصلان في شخصية غسان الواحدة.

والمقاومة بمعناها الشامل لا تتجزأ. إنها تعبير عن مأساة وجود بالنسبة للفلسطينيين الذين

تآمرت عليهم البروتوكولات الدولية وجردتهم من أرضهم وحقهم وهويتهم.

ماذا تفعل أيها المتلقي لو أن قريتك أو مدينتك دُمرت بالكامل هي وأهلها. وحلت محلها مستوطنة صهيونية؟!

فمن الطبيعي أن تكون المقاومة ردة فعل فورية. قتلوا براءة غسان وطفولته وصيروه رجلاً مناضلاً وهو في ريعان الصبا. فهل نستغرب عودة المناضل المشرد إلى الوطن بالحلم وانشداد روحه إلى ترابه وجذوره! اقتحم باب الغربة والمنفى وعبر جسر الموتى إلى القيامة خلاصاً من الموت له ولجيله. وخلق الطقس والرمز والأسطورة لرؤيا اندلعت من المعاناة وثقافة مقاومة فعلية حضارية يتوحد فيها التموزي والوجودي على صليب الغربة والنفي للنهوض بالقدر الإنساني بوجه هبا وقدره. من أجل خلاص الأنا والآخر في معركة واحدة.

الهوامش

(1) غسان كنفاني الآثار الكاملة المجلد الثالث المسرحيات الطبعة الثالثة 1993 ص 38.

(2) غسان كنفاني الآثار الكاملة المسرحيات المجلد الثالث ص 62 ـ 65.

(3) نفس المصدر ص 79 ـ 80.

(4) انظر جبران الأعمال الكاملة العربية ص 574 وانظر كتابنا جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية دار طلاس دمشق ص 225/ 1987.

انظر أيضاً قصيدتنا "الطريق إلى إرم" في مجموعتنا: سوناتا في ضوء تشرين دمشق 1997 ص، 107 ـ 111.

ـ انظر أيضاً قصيدتنا الحلم والرمل وخاتمتها "ذات العماد" ص، 827 في المجموعة نفسها.

ـ انظر أيضاً قصيدتنا "الطريق إلى ذات العماد" في مجموعتنا الشعرية الطريق إلى دمشق وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ص 146 ـ 147. كلها تلمح إلى المدينة الحلم ولكن في إطار وجداني وحضاري مختلف.

(5) انظر دارستنا في الأسبوع الأدبي 2012/5/5 العدد (1294).

(6) انظر نذير العظمة أطفال في المنفى دار المجاني بيروت 1961 ص 53 ـ 78.

(7) انظر تقييم محي الدين صبحي لأطفال في المنفى مجلة شعر العدد (19) بيروت صيف 1961.

□□

علم الجمال.. ألــــق الحـــــضور وإشكالية المصطلح

□ هناء إسماعيل*

في بحثه عن الجماليّة يرى ر.ف.جونسن أنّ: "الحركة الجماليّة تاريخياً ظاهرة يمكن وصفها بالغموض لأنّ من الصعب القول ممّ كانت تتألف"(1) وإذا نظرنا إلى ما يقوله علماء الجمال الماركسيون ـ اللينينيّون من أن أساس الجماليّات هو الجمال ذاته(2)، فإنّ هذا الإقرار يدفعنا إلى استنتاج أنّ إشكاليّة الجمالي راجعة بشكلٍ أو بآخر إلى إشكاليّة ما اصطلح عليه بالجمال كفكرة أو كموضوع. وإذا عدّت الماركسية ـ اللينينيّة من أنضج مراحل تاريخ الفكر الجمالي العالمي ـ كما يرى مؤرّخو الفن ـ لكونها استوعبت في فلسفتها خيرة إنجازات الفكر الفلسفي العالمي في العصور السالفة ثمّ أغنتها بما هو معاصر، فإن ذلك يوضّح لنا ـ نوعاً ما ـ أن فكرة أن يكون الجمال هو أساس الجماليّات فكرة راسخة في تاريخ الجماليّة العالمية، وعليه لا يعود ميلنا إلى الربط بين إشكاليّة الجماليّة والجمال ربطاً اعتباطياً لا مسوّغ له كما نظنّ.

يتحدّث (ديدرو) في كتابه (بحث في الجميل) عن المشقّة التي يتكلّفها علماء الجمال في بحثهم عن أصل الجميل، فيشير إلى وفرة الآراء المتضاربة في مفهومه وحيثيّاته، مؤكداً أنّ الناس جميعاً متفقون على وجوده، مختلفون في ماهيّته، ويأتي استنتاجه هذا بعد استعراض آراء أشهر فلاسفة الجمال وعلمائه عبر تاريخ الجمالية وصولاً إلى أيامه يقول: "**قبل أن أخوض في البحث الشاق عن أصل الجميل كان أوّل ما لاحظت(...) أن أغلب الناس متفقون على وجود الجميل، وأن أكثرهم يحسّونه بقوّة أنّى كان، وقليلون فقط يعرفون ما يكون**"(3).

فديدرو ـ كما نرى ـ يردّ هذه الإشكالية إلى اعتباراتٍ فردية تتعلق بأذواق الناس وثقافاتهم، واهتماماتهم الجمالية، أي إلى

* باحثة من سورية

خصوصيّة المتلقي الجمالي. وهو أمر يمكن أن تسوّغه لنا الطبيعة البشريّة، وبخاصة إذا سلّمنا جدلاً بالقول: إنّ لدى كلّ إنسان جملة من الآراء الاجتماعيّة والسياسيّة والأخلاقية والدينيّة والجماليّة وغيرها وبوسع أي إنسان أن يبدي رأيه حول تلك القوى التي تسير العالم، وحول مغزى السعادة البشرية وما إلى ذلك مما يراه علماء الجمال أنفسهم.

أما هيغل فإنّه يرد هذه الوفرة من الآراء المتضاربة حول مضامين علم الجمال، ومن بينها الجمال نفسه إلى طبيعة هذا العلم، فهو مختلف نوعياً عن العلوم الأخرى كعلم الرياضيات والهندسة والحيوان والنبات وسواها. ذلك أنه يتعاطى في نتاجات الروح، الأمر الذي يجعل مضامينه لا تحظى بتحديدات ثابتة، يقول:

"أما في العلوم التي تتعاطى على العكس في نتاجات الروح، فإنّ الموضوع هنا ليس من المواضيع التي تحظى بتحديدات ثابتة بما فيه الكفاية ومقبولة عموماً؛ بل على العكس ففي علم الجمال على سبيل المثال تشتد الحاجة إلى تقليب وجهات النظر في مختلف تصورات الجمال"(4).

هذا وقد أدرك هيغل ما يمكن أن تسببه تلك الوفرة اللامتناهية للأشياء الموصوفة بأنها جميلة من حرج أمام الباحث الجمالي، لكنّه حاول حلها متكئاً على فكر أفلاطون في ضرورة الابتداء بفكرة الجمال لا بموضوعه يقول: **"بابتدائنا بالفكرة ننحي جانباً العقبة، الحرج الذي يمكن أن يسبّبه لنا التنوع الكبير، الكثرة اللامتناهية للأشياء التي توصف بأنها جميلة ولا تعود التعارضات القائمة بين الأشياء الموصوفة بأنها جميلة تزيغنا عن طريقنا"**(5).

وإذا كان هيغل يتكئ على فكر أفلاطون الجمالي حول ضرورة الابتداء بفكرة الجمال، فإنّه لا يتفق معه حول نوعيّة هذا الجمال. وهذه نقطة خلاف أخرى من شأنها أن توضّح لنا ـ ولو جزئيّاً ـ كيف يمكن أن يقع اللبس في اعتقاداتنا الجمالية، فبخلاف أفلاطون يجد هيغل أن الجمال لا يكون إلا في الفن، فالفني يتفوّق عنده على الطبيعي كونه يصدر عن الروح، وبالتالي عن الحقيقة، **"فأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل من أعظم إنتاج للطبيعة"**(6).

ومن المعاصرين نجد أن منهم ـ كـ جيروم ستولينتز ـ من يرد الغموض واللبس في معتقداتنا الجمالية إلى أننا نأخذها عن غيرنا دون تمحيص مع أنها تختلف وتتباين بين إنسان وآخر، وأحياناً عند الشخص الواحد، ولهذا فهو يدعونا إلى إخضاع تلك المعتقدات للاختبار الصارم المدعّم بالأمثلة والشواهد.

إن أكثر الاعتقادات الجماليّة عرضة للبس هو ما يقال عن مصطلحي (الجمال) بالمفهوم الواسع للجماليّة، و(الجمال) بالمفهوم الضّيق. فالناس كما يرى ستولينتز يخلطون بين مفاهيم (الفن، الاستيطيقا، الجمال) مع أن كلاً منها نوع مختلف عن الآخر، فلفظ فن يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري، والجمال يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها، وأما الاستيطيقي فهو يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها. والأستيطيقي هو أقل هذه الألفاظ شيوعاً، وغالباً ما يحتفظ بمعنى اللفظ اليوناني الذي اشتق منه (Aethelics) عند استخدامه(7) هذا وإذا ما دققنا في الجملة الأخيرة الخاصة، بمصطلح (الاستيطيقي)، وكيف أنه أقل هذه المصطلحات شيوعاً لأمكننا الاستنتاج أن أكثرها شيوعاً هو مصطلح (الجمال) بالمفهوم الضيّق الذي يأخذ حصّة الأسد في مختلف الدراسات الجماليّة فهيغل ـ على سبيل المثال ـ يصدّر كتابه الجمالي بعنوان: (المدخل إلى علم الجمال) وفي جولة لمطالعة هذا الكتاب

يمكن للباحث أن يلاحظ بشكل واضح كيف أن الهم الجمالي عنده لا يكاد يتجاوز البحث عن الجمال بالمفهوم الضيق إلا قليلاً. مع أن مفهوم الجماليات يشمل ما هو أعمّ من ذلك بكثير.

ومع أن الجمال بالمفهوم الضيق ليس إلا واحداً من بين عدّة أنواع من القيمة الأستيطيقية، إذ بوسع أعم مقولات علم الجمال: الجمال، السمو، التراجيدي، الكوميدي وما سواها ـ كما يرى علماء الجمال ـ أن تعكس بكليتها مالا يحصى من ظواهر الطبيعة والمجتمع والممارسة البشرية. وهكذا فإن تحليل الألفاظ بشكل علمي يؤدي إلى التمييز بين الجمال بالمفهوم الضيق، وبين المفهوم الأوسع الذي ينصب على الجنس البشري: **"أي القيمة الأستيطيقية ذاتها" كما يؤدي إلى الكشف عن الاشتراك، والخلط اللفظي الكامن في طريقة الحديث غير النقدية**"(8).

إن قراءة متأنية في تاريخ الفكر الجمالي من شأنها أن تسوغ وجود هذه الإشكاليات. فالنظرة القديمة إلى علم الجمال كانت تنظر إلى الجميل والقبيح على أنهما شاملان لكل موضوعات الدراسة الجماليّة، وقد عرفت هذه النظرية قديماً باسم: "**نظرية الجمال والقبح**"(9).

وأما لفظ الجمالي فهو كما يرون شديد التعقيد في الحديث المعتاد ويمكن للباحث الجمالي أن يدلل على ذلك بصورة أكثر تحديداً إذ من أكثر الأخطاء شيوعاً في الكتابات النقدية أن يخلط المرء بين القيم الجمالية وغير الجمالية في الفن. فأفلاطون ـ على سبيل المثال ـ لم تكن لديه: "**تلك الفكرة الحديثة عن (الجمالي) من حيث هو مقولة متميزة**"؛ **بل إنه يميل إلى التوحيد بين القيم الجمالية والأخلاقية على اعتبار أنها تشترك معاً في النظام والانسجام، يشاركه في هذا الميل عدد كبير من فلاسفة اليونان القدماء. وليس خافياً على أحد أن البحث الجمالي قديماً، وقبل الجهود العلمية الحديثة لم يتعد كونه مجرد نظرات مبعثرة في الأبنية الفلسفية التقليدية، وأن الجمال بمفهومه الضيق كان جزءاً من مبحث القيم في تلك الأبنية، فأفلاطون كغيره لم يعمد إلى إقامة نظرية جمالية خاصة، وإنما جاءت ملاحظاته النوعية عن الفن: "من خلال إقامته لنسقه الفلسفي العام**"(10). والأمر كذلك عند أرسطو فقد قام فكره الجمالي على نظراتٍ وأفكار متفرقة وردت في كثير من كتبه العلمية والفلسفية(11).

والأمر كذلك فيما يخص فلسفة الجمال عند بقية الشعوب، ذلك أن الفلسفة الجمالية اليونانية القديمة كانت "**كالجنين الذي انبثقت عنه جميع أنماط الأفكار الجمالية فيما بعد**"(12).

إن الماركسيين ـ اللينينيين يشيرون إلى أن علم الجمال كعلم ظهر في العصور الغابرة، وذلك خلال عرضهم لمسائله المهمة: كمسألة علاقة الوعي الجمالي بالواقع، وجوهر الجماليات وما سواها، وتأكيدهم أن كل تاريخه ما هو إلا انبثاق ونشوء وتطور الاتجاهين الأساسيين له: المادية والمثالية(13) ومع هذا فإن ذلك لا يعني أن يعد علماً بالمعنى الحديث (لعلم الجمال) لأنه لو كان كذلك لوفر على الباحث الجمالي كثيراً من الغموض الذي يكتنف مقولاته ومسائله عبر مسيرته الطويلة.

فالفلسفة اليونانية القديمة عنيت في المقام الأول بتفسير تنوع ظواهر الطبيعة، كما عنيت بالمشكلات التي كان الدين قد طرحها، ومنها: مشكلات أصل العالم، والإنسان، ومغزى الحياة، ورسالة الإنسان والأخلاق. وأن علم الجمال (الأستيطيقا) كعلم لم يستقل تاريخياً عن الفلسفة إلا في فترة متأخرة، وتحديداً في

عصر النهضة مواكباً في ذلك علوماً أخرى وجدت طريقها إلى الاستقلال في هذا العصر الذي شكل تطوراً هائلاً للعلوم الخاصة من ميكانيك، وفيزياء وكيمياء وبيولوجيا حتى صارت المعرفة الفلسفية تشتمل على الأفكار النظرية العامة، حول الطبيعة والإنسان والمجتمع الأمر الذي ساعد في استقلالها. ومن هذه العلوم المستقلة: فلسفة التاريخ، علم الاجتماع (السوسيولوجيا) وسواها.. وأخيراً: علم الجمال (الأستيطيقا)(14).

وبوصفه فرعاً سابقاً من الفلسفة، فإن علم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا الجمالية المتعلقة بمسائل منها: ما طبيعة الفن الجميل؟ وما الذي يميز الفنان المبدع من غير الفنان؟ وأي نوع من التجربة يعد تذوق الفن؟ ولماذا كانت هذه التجربة قيمة؟ وهل يمكننا أن نبت في الخلاف حول الفن(15) وما سوى ذلك. فهو باختصار "**علم عن الفن" كما يرى تشيرنشيفسكي، ومضمونه لا يقف عند حدود مقولاته التي لا تقف بدورها عند حدود الرائع**(16)، **فهو يدرس الجوانب والخصائص والدلالات المشتركة لجميع الظواهر الفنية**(17) **إضافة إلى كونه يدرس الجماليات في الواقع وبعضاً من انعكاساتها في وعي البشر، كدراسته مسائل مثل: التلقي الجمالي، الذوق، الأفكار، النظريات وما يبحث خلالها من تاريخ المدارس الجمالية في الماضي**(18)...الخ.

وعليه فإن علماء الجمال يقرون بارتباط الفني بالجمالي، ذلك لأنهما يرتبطان بشكل أو بآخر بوجوه الاستمتاع الإنساني. ويحاول ستولنيتز أن يؤكد ذلك عندما يلجأ إلى اللغة، فيشير إلى أن هذه النظرة كانت واضحة كما في اللفظ التقويمي "**الفن الجميل" وفي شيوع استخدام لفظ "الأستيطيقي" وذلك للدلالة على كل ما هو "جميل" أو مرضٍ من الوجهة "الأستيطيقية**"(19).

وجدير بالذكر أن (الجمالي) قديماً كان يعرف كشخص يقدر الجمال(20) أما مع أواخر القرن التاسع عشر، فإن المفهوم الجديد لاصطلاح (الجمالي) قد تغير فلم تعد كلمة (الجمالية) تشير فقط إلى محض محبة الجمال، وإنما إلى قناعة جديدة تتلخص في أهمية الجمال قياساً بقيم أخرى. وعليه فقد غدت الجمالية تمثل أفكاراً بعينها عن الحياة والفن. أفكاراً اتخذت بعد ذلك "**نمطاً متميزاً، وقدمت تحدياً جديداً بوجه أفكار أكثر محافظة وتقليداً**"(21).

وإذا كانت الجمالية تؤكد على أهمية الجمال قياساً بغيره من القيم، فذلك لأن الجمالي كموضوع يرتبط حقيقة بماله علاقة بالقيم، فالدراسة الجمالية كما يرى ستولنيتز: "**تتعلق بوجدان القيمة valuing** " ويعني ذلك عنده: الاهتمام بموضوع ما، والشعور إزاءه بالمتعة، فعلم الجمال على هذا الأساس يدرس الموقف المتميز للتجربة الجمالية، إضافة إلى الموضوعات التي يتخذها إزاء هذه التجربة، وكذلك ترتيب هذه الموضوعات(22).

وفي القرن التاسع عشر أخذت الجمالية تعبر عن نفسها باتجاهات مختلفة، ونظرات متمايزة وهي:

أولاً: كنظرة في الحياة: أي أنها تعالج الحياة بروحية الفن، كشيء يثمن لما فيه من جمال وتنوع: "**فمن أجل أن نحيا الحياة الجمالية، فإن علينا تطوير كل ما نمتلكه من وعي، وذكاء، وإدراك حسي وقدرات استبطان بحيث نتجنب الانغماس الكامل في الشؤون العملية**"(23).

ثانياً: كنظرة في الفن: أي أن يكون الفنان مخلصاً لموهبته الحقيقية: "**رغم أنها في الوقت ذاته قد تعيقه عن توسيع حدوده بشكل أصيل**"(24).

ويرى جونسن أن الجمالية آنذاك قد وقعت في مشاكل بين أنصار الشكل وأنصار

المضمون، ولذلك فهو يرى أن المهم في الأمر هو صدق التجربة التي يعبر عنها الفنان، فكل العناصر شكلاً كانت أم مضموناً تشكل الجمالية.

ثالثاً: كاتجاه عملي في الأدب والفن، وفي النقدين الأدبي والفني: وتعني هنا الابتعاد عن كل مقرر أخلاقي أو وعظي، وهي بذلك أكثر ميلاً إلى مبدأ الفن من أجل الفن(25).

ومهما يكن من أمر الخلاف القائم فإن مملكة الفن كما يرى الباحثون تبقى واسعة، موضوعاتها شديدة التباين، وطبيعي أن تظل في تغير ونمو لا ينقطع. ونظريات الفن على اختلافها ضرورية ومهمة لمسيرة الفن لكنها مع ذلك غير كافية من الوجهة التجريبية يقول ستولينتز: "أعتقد أنه مما يتنافى مع الوقائع؛ بل يعد إهانة لذكاء القارئ أن يدعي أحد وجود أية نظرية واحدة تمتلك الحقيقة الكاملة عن الفن كله... فالظواهر التجريبية أعقد وأكثر مرونة من أن تتبلور في أية صيغة بسيطة(26)".

وإذا كانت النظرة إلى الفن تختلف بين شخص وآخر في هذا العصر أو ذاك تبعاً للحاجة الجمالية التي تفرض نفسها على واقع الحياتين العملية والثقافية على اعتبار أنها: "حاجة جماعية تتبدل وتتحول عبر العصور" (27) فمن الطبيعي أن تختلف جمالية اليوم عما كانت عليه في القرن التاسع عشر ذلك أن المناخ الاجتماعي والفكري حالياً أقل "ترحيباً بالجمالية" فلم تعد الأفكار الجمالية جديدة، وأيضاً فقد عادت الاهتمامات الاجتماعية والسياسية تفرض نفسها من جديد على الساحتين الفكرية والفنية(28) يقول جونسن:

"وجاء كتاب مثل: شو، ويلز.. وغيرهم ليظهروا كلٌ على طريقته حلاً اشتراكياً جديداً يوازيه نفور من الجمالية"(29).

وهذا الأمر يتضح نوعاً ما إذا عرفنا أن الفن من أجل الفن كما ظهر في القرن التاسع عشر كان ينطوي على تلك النظرة الخاصة عن الجمالي، كشيء لا يتساوق مع بقية الحياة، وعن الفن كشيء مجال اهتمامه الوحيد التأثير الجمالي فحسب.

وأياً كان الأمر، فلسنا هنا بصدد محاكمة ما هو الأفضل في تاريخ الجمالية، فكما يرى سوريو فإن ما ينبغي لنا أن نتتبعه: "ليس تاريخ تحولات الذائقة وتعرجاتها، وإنما هو تاريخ وظائفية الفن في صلته بحياة البشر الروحية، ومنظوراً إليه من زاوية حاجاتهم الأكثر أهمية والأكثر نبلاً"(30).

المراجع:

1ـ موجز تاريخ النظريات الجمالية: م. أوفسيانيكوف، ز. سمير نوفا، تعريب: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت 1979م.

2ـ أسس علم الجمال الماركسي ـ اللينيني، مجموعة مؤلفين، تر: جلال الماشطة، دار التقدم، موسكو، 1981م.

3ـ النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية: جيروم ستولينتز المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تر: د. فؤاد زكريا، بيروت 1981م.

4ـ موسوعة المصطلح النقدي: تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد الأول، بيروت 1983م.

5ـ مقدمة في نظرية الأدب: د. عبد المنعم تليمة، دار العودة ـ بيروت 1979م.

6ـ الجمالية عبر العصور: إتيان سوريو، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات بيروت ـ باريس، 1982.

7ـ بحث في الجميل، ديدرو، تر: د. علي نجيب إبراهيم، أرواد للطباعة والنشر 1997م.

8ـ أصول الفلسفة الماركسية ـ اللينينية المادية الديالكتيكية، إشراف: فيودور بورلاتسكي، دار التقدم، موسكو، 1985م.

9ـ المدخل إلى علم الاجتماع ـ هيغل.

الهوامش:

1ـ موسوعة المصطلح النقدي ص 280.

2ـ علم الجمال الماركسي ـ اللينيني ص 51.

3ـ بحث في الجميل: ديدرو ص 23.

4ـ المدخل إلى علم الجمال، هيغل: ص 13.

5ـ المرجع نفسه ص 23.

6ـ المرجع نفسه: ص 8 يتفق هيغل مع أفلاطون أن الحقيقة هي الأسمى لكنهما يختلفان في مكان وجودها.

7ـ النقد الفني، ستولينتز: ص 29.

8ـ النقد الفني: ص 405.

9ـ المرجع نفسه: ص 404.

10ـ مقدمة في نظرية الأدب، تليمة: ص 173.

11ـ المرجع نفسه: ص 176.

12ـ علم الجمال الماركسي ـ اللينيني: ص 15.

13ـ المرجع نفسه: ص 14.

14ـ أصول الفلسفة الماركسية ـ اللينينة: بورلاتسكي: ص 9.

15ـ النقد الفني، ستولينتز: ص 7.

16ـ موجز تاريخ النظريات الجمالية: ص 392.

17ـ علم الجمال الماركسي ـ اللينيني: ص 5.

18ـ المرجع نفسه: ص 7.

19ـ النقد الفني: ص 561.

20ـ موسوعة المصطلح النقدي: ص 280 كان مصطلح الفنان كما هو شائع اليوم قبل القرن التاسع عشر يعني المرء الضليع بالفنون الحرة ذات المهارة الخلاقة، فيمكن أن يكون طبيباً، فلكياً، بناء أو شاعراً ولم يكن قبل ذلك يعرف بالإنسان ذا الذهن الجمالي، ولم تكن له استقلاليته الفنية (جونسن ـ ص 325).

21ـ المرجع نفسه، ص 369.

22ـ النقد الفني: ص 561.

23ـ موسوعة المصطلح النقدي: ص 295.

24ـ المرجع نفسه: ص 294.

25ـ نفسه: ص 303.

26ـ النقد الفني ص 309.

27ـ الجمالية عبر العصور، سوريو ص 29.

28ـ موسوعة المصطلح النقدي ص 400.

29ـ المرجع نفسه: ص 401؟

30ـ الجمالية عبر العصور ص 27.

□□

إشـكالية الهـوية بين الأنا والآخر

في رواية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف

د. ماجدة حمود*

قدّم عبد الرحمن منيف في ثلاثية "أرض السواد" (الأنا) العراقية في لحظة تألقها، إذ خرجت من شرنقة النرجسية، لتبرز هويتها الحضارية، التي طمح الروائي لتجسيدها، خاصة بعد أن اشتدّت الهجمات العسكرية والثقافية على العراق، فقد آلمه انتهاك كرامة الإنسان، ومسخ وجوده، وخاف أن يبدو عاجزاً أمام تسلط القوة المستبدة المحلية والغربية معا، فحاول عن طريق الإبداع أن يبحث عن طريقة يحقق فيها ذاته، ويواجه كل تلك القوى الظالمة، التي حاولت القضاء عليه! لهذا بات سؤال "من أنا"؟ أكثر إلحاحا من أي وقت على وجدانه، إذ بدأ الروائي يخاف أن يضيّع الإنسان العربي ذاته، فتضيع خصوصيته وهويته! لهذا نستطيع أن نلمس في "أرض السواد" محاولة لفهم إشكالية الأنا في علاقتها مع ذاتها ومع الآخر! نتيجة إلحاح سؤال الهوية على مخيلة الروائي والمتلقي العربي في فترة تاريخية عصيبة، بعد حرب الخليج الثانية، والاحتلال الأمريكي للعراق.

سؤال الهوية هو سؤال الأنا:

الأنا ودلالة العنوان:

تحمل "أرض السواد" دلالات مدهشة، فهي تدلّ على الفضاء الغني (العراق) فالسواد في (لسان العرب) جماعة النخيل والشجر لخضرته واسوداده، وقيل إنما ذلك **لأن الخضرة تقارب السواد**. لكن ثمة دلالة أخرى تحيل على علاقة الأرض بالإنسان، الذي ألف السواد، مما يوحي للمتلقي بميراث الأحزان، التي خيّمت على (الأنا) العراقية، بسبب السلطة المستبدة، وأطماع الأجنبي، والطبيعة القاسية، رغم ذلك استطاعت هذه (الأنا) أن تشيد أول حضارة على سطح

* أكاديمية وباحثة من سورية.

الأرض منذ أكثر من ستة آلاف سنة (الحضارة السومرية) لهذا منح السواد خصوصية تتجلى في الإبداع الحضاري لـ(الأنا) وفي تفاصيل حياتها اليومية والوجدانية!

الأنا الشعبية:

يرى عبد الرحمن منيف أن الرواية "**فن التفاصيل الموحية**" لهذا جهد من أجل أن يقدّم لنا الإنسان البسيط في علاقة مدهشة مع تفاصيل بيئته الشعبية، فبدا مبدعا لكثير من الفنون، رغم أميّته، ربما لأنه قد تغذّى الجمال من حضارته العريقة، مثلما تغذّى الحكمة الشعبية من ثقافته الشفهية، التي تسود مجتمعا يعزّز الحب بين الفقراء مثلما يعزّز التعاون ومقاومة الظلم! مما أتاح الفرصة للمتلقي أن يتعرّف على مكونات الشخصية عبر موروثاتها الثقافية، سواء منها المكتوبة أم الشفهية، فيعايش إسهامها في توحيد وجدانها، كما يعايش تنوّع (الأنا) فيستطيع التعرّف على أبعادها الجغرافية والتاريخية، وقد امتزجت بأبعادها الواقعية والتخييلية!

صحيح أن الأحداث التي حاصرت (الأنا) تنتمي إلى تاريخ زمن مضى (أواخر القرن التاسع عشر) لكن اللغة، بما تمتلكه من حيوية الدلالة وغناها، استطاعت أن تمدّ ظلالها، لتأخذ بيد المتلقي، وتنقله من الماضي إلى الحاضر والمستقبل! ليعيش أجواء زمنين: زمن مضى، وزمن يعيشه ويحلم بتغييره، وبذلك تصبح شخصيات الرواية جزءاً من نبض الحاضر وأحلام المستقبل! إذ تمتدّ معاناة (الأنا) التاريخية إلى اللحظة التي يعيشها المتلقي! خاصة أن الآخر قد حضر في صورة (غاز) فتكون المواجهة حتمية بينه وبين (الأنا) فالعثمانيون طغوا في فرض الضرائب، في حين منع الإنكليز وصول الغذاء إلى الشعب، مما يذكر المتلقي بالحصار الاقتصادي الذي تعرّض له الشعب في أواخر القرن العشرين، من دون أن يؤثر على السلطة المستبدة، وبذلك تلتحم هموم الإنسان العراقي في الماضي بهموم حاضره، فتحس (الأنا) الشعبية، التي توّحدت مع المتلقي، أن تغيّر الزمان لم يحمل معه تغير المعاناة من الآخر ومن الاستبداد! لكن خوفاً ينتاب حكماء بغداد وشيوخها، وهو أن تغيّر هذه المعاناة النفوس، وتشوّهها؛ إذ يستسلم العراقي إلى ظلم الولاة والغرباء، فيسهم في ظلم نفسه، ويضيّع كرامته، ويمسخ وجوده!

تجلّت (الأنا) الشعبية، التي هي غالبا ما تكون (نحن) الجمعية، في مكان يعدّ الأكثر حضورا وتأثيرا في الرواية، هو (مقهى الشط) الذي شكّل بيئة مناسبة لانطلاق أصوات الناس جميعاً دون خوف، لتعبّر عن أحزانها وأحلامها، فنسمع الشكوى من الظلم الذي يحاصرها، كما نسمع نقداً للمستبد والإنكليز وكل من يعاونهم، لهذا شكّل فضاء المقهى محورا هاما في الرواية يمثّل "**شيئا عزيزا ومتميزا في هذا الصوب... لا يعرف كيف أصبحت قهوة الشط هي قلب الكرخ، حتى إنه لا يُذكر هذا الصوب إلا ويعني الكثيرين القهوة بالذات، بما تثيره في الذاكرة من مواقف تعبّر عن نمط للحياة والعلاقات، إضافة إلى أن عددا من الناس الذين لا يغادرونها، حتى يرجعوا إليها، ويفعلوا ذلك عدة مرات في اليوم الواحد...**"(1)

يتخلى المكان عن حياديته الجغرافية، كما يتخلى عن دلالته السلبية (مكان يقتل فيه الوقت) ليصبح قلباً، ينبض بهموم الناس وأحلامهم، وبذلك يتخلى عن عاديته، أي عن ناسه السلبيين، إذ بات (المقهى) فضاء مغسولا بالألفة، يلوذ به الجميع، سواء أكانوا باحثين عن الراحة من العمل الشاق، أم العاطلين عن العمل، أم من أعوان السلطة ومعارضيها! ومما ساعده على احتلال هذه المكانة اجتماع الواقع فيه

بالرمز؛ إذ إن (موقعه في قلب المدينة) يتيح له أن يجمع الدم الفاسد بالنقي، فيضم أعداء الشعب، مثلما يضم حكماءه، الذين يبثون الوعي فيه، ويقودونه في محاولة البحث عن الحقيقة، لهذا تنبثق منه سلطة الضمير الشعبي، بما يملكه من حكمة موروثة وحس فطري، حتى بدا هذا الفضاء رغم شعبيته أشبه بمحكمة، يلوذ بها الحالمون بالعدل من أمثال (سيفو) مثلما يعيش في كنفه قادة مذهلون! كـ(صاحب القهوة) الذي يتبدى زعيماً شعبياً، يعايش آلام الفقراء، فيرفض رفع الأسعار رغم ارتفاعها في السوق! إنه الزعيم الحلم الذي يجسد روح (الأنا الجمعية) فيلتحم بأبناء شعبه، ويرى مصلحتهم قبل مصلحته! لذلك باتت هذه القهوة روح الإنسان البسيط، تكاد تحتضن أطياف الشعب كلها، فتسهم في إبراز شخصيات فذة، حتى صار هذا المكان أقوى منافس لسلطة الدولة، بل صار (سرايا ثانية) في نظر الوالي، الذي أحس بخطرها على حكمه، لهذا اختار لها الروائي موقعا ساميا، يأسر القلوب (في أعلى القمة) يحوطه الجمال بخضرته ونهره!

وقد أتاحت الرواية للمتلقي معايشة وحدة (الأنا) رغم تنوعها، فقد أسهمت جميع الطوائف والأديان في صنع الجمال، وحماية العراق من الكوارث الطبيعية، ومواجهة الغزاة! وقد تعمّد الروائي في تجسيد وحدة الروح الشعبية ورقيها الحضاري، حتى بدت جلية لعين الغريب (القنصل ريتش) إذ لمّت شمل الإنسان العراقي رغم تعدد أعراقه وطوائفه وأديانه، لهذا أدهشه تمازج أبناء العراق وانفتاح بعضهم على بعض، حتى إنهم يحتفلون جميعا بعيد الفصح، فنسمعه يقول:

"يبدو أن هذا العيد بالنسبة للسكان مسيحيين ومسلمين، أكثر من مجرد طقس ديني، ربما تكون لهذا العيد جذور أسبق من الديانات السماوية، لأن مشاركة الجميع فيه، ثم طريقة احتفال الناس تجعل الإنسان يتساءل: أليس هذا هو عيد الخصب؟"(2)

لا يؤدي تنوّع السكان (الديني والطائفي والعرقي) إلى تدمير المجتمع العراقي؛ إذ يشكل التراث الحضاري القديم عامل وحدة بين أبنائه، لكونه نبعا يغذي التراث المسيحي والإسلامي، ليس في الأعياد فقط؛ بل في مجالس العزاء، التي تقام كل عام، من أجل البكاء على (الحسين) حفيد رسول الله (ص) فتكون هذه المشاركة جزءا من اللاوعي الجمعي، الذي يمتد إلى فترة سحيقة في تاريخ العراق، حين كانت طقوس الأحزان، تقام من أجل تموز!

وقد بذل الروائي جهده في تجسيد دور الإرث الحضاري في تواصل العراقيين بصورة مدهشة، فتمّ نبذ الهويات القاتلة، إذ لم يقف تمايز (الأنا) الدينية أو العرقية أو المذهبية حائلا دون توّحد المشاعر إزاء رموز المرجعيات المختلفة واحترامها، فنأت بنفسها عن ثقافة الكراهية ونبذ الآخر المختلف والاستعلاء عليه، حتى إننا وجدنا (نعيم) يدعو أمه الحزينة أن تفرّج همها بزيارة قبر أبي حنيفة وقبر الإمام الكاظم، دون أن يفرق بين إمام للشيعة وآخر للسنة، فهذه الأماكن، التي يعبد فيها الله تعالى، تشيع السلام في النفوس جميعا، بقطع النظر عن انتماءاتهم الضيقة! لذلك احتلت مكانا رفيعا في الوجدان، وباتت موئلاً للروح الحزينة، تشدّ من أزرها، وتبث فيها السلوى والعزاء! لهذا فإن التنوع الديني أو الثقافي أو العرقي لم يؤدِ إلى تناحر سكان العراق؛ بل على نقيض أوجد تلاحما اجتماعيا وهوية منفتحة، ينتسب إليها الجميع.

وقد تجلى هذا التلاحم الاجتماعي بصورة مدهشة حين تعرضت فيها (الأنا) للخطر، عندئذ تختفي الفردية، لتصبح جزءا من الـ(نحن) فمثلاً أثناء الصراع مع الطبيعة، تجلّت هذه الهوية، أي

الضمير الجمعي، في لحظة مواجهة الموت عبر مشهد (الفيضان) حيث نسمع الأصوات التي "تخلع القلوب، ومع هذه الحركة الجبارة، كانت أكوام التراب المرتفعة، تذوب كما يذوب الملح في الماء..ظلت المياه هكذا، لساعات وساعات، وكل لحظة من هذه اللحظات دهر بأكمله، امتداد لا نهاية له، وخوف ينغرز في العظام، وكل لحظة من هذه الساعات عجز وعي، وكأن الإنسان لم يعرف من قبل الحركة أو الكلام، وليس هناك أية رغبة سوى النجاة، فإذا لم يستطع، فأن يأتي الموت سريعا، وينهي دهر العذاب الطويل..كانت الأصوات تتردد برتابة، تتداخل، تتصادم، لتصبح في النهاية نشيداً حزيناً، له بداية لكنه لا ينتهي، وكله رجاء وتوسل، وكله عهد أن يصبح الإنسان شفافاً مثل أجنحة الفراش..نقيا كماء السماء، محبا ودودا مثل يمام المساجد..."(3)

عايشنا، في هذا المشهد (الأنا) في لحظة ضعف؛ إذ وجدت نفسها محصورة بين السماء والماء، لهذا لن نستغرب طغيان لغة الخوف والتوسل والرجاء عليها، لكن سرعان ما تتحول لحظة الرعب إلى لحظة صمود في وجه المحن، فتواجه هول فيضان النهر، وقد انعكست هذه الهوية على رد فعل الإنسان، فقد نما إحساسه بالآخر، حتى بزغت هوية جماعية، تلتحم فيها (الأنا) بـ(النحن) إذ سادت هذا المشهد لغة ذات صيغ عامة (الناس، الإنسان، القلوب...) فلم نعايش وقع المصيبة على الفرد دون الجماعة، فقد امتزجت الروح الفردية بالجماعية أثناء مواجهة الكارثة، عندئذ برزت الروح العراقية، وقد وحّدتها الشدائد، كأن الروائي يهجس بهم الحاضر (بعد الاحتلال الأمريكي للعراق) الذي يحتاج إلى هذه الروح الجماعية في مواجهة طوفان واقعهم وتمزقهم، فيسهم في إيقاظ هذه الروح عبر تقديمها في لحظة فعل، ليس غريبا عن الإنسان العربي، وإنما هي جزء من تاريخه، وقد سعى الروائي إلى إحيائها، لعلها تشكل حاضره ومستقبله!

هنا لا بد أن نتساءل: هل يمكن أن يوحي استخدام اللغة ذات الصيغ العامة بأن ما يشغل بال الروائي هو الجانب التأريخي، الذي يجسد روح الجماعة في لحظة فعل، يتمنى إسقاطها على الحاضر المأزوم والمهدد بتشتت هذه الجماعة؟ أي يبدو الروائي مشغولا بهم الحاضر، يريد أن يسبغه على الماضي، كي يعزّز الروح الجمعية لدى العراقي، في لحظة يهدّد الآخر (الأمريكي) هويته؛ أي وجوده، بالتشظي!

حاولت الرواية أن ترصد وجدان الشعب، ومكونات هويته؛ لهذا قدّمت موروثاته الشعبية، التي تشكل الغيبيات أعماق شخصياتها، فقد استطاع الروائي أن يُحكم الصلة بينها وبين مظاهر الطبيعة وهموم الحياة (نظام الحكم مثلا) "**هذه السنة جاء الفيضان أيضا، لكنه جاء مترددا خجولا، فارتفاعات النهر التي توالت مرة بعد أخرى، لم تصل إلى حدود الخطر...وقد فسر الناس الأمر بالطالع الخيّر للوالي، وأن أيام الخير لابد أن تتوالى، وقد تزيد، وفي ذلك تعبير عن رضى السماء**"

إذاً تبدو الأنا الجمعية متفائلة بمجيء حاكم جديد لأرض السواد، لأن الفيضان لم يحمل الدمار كعادته، فبدا "**مترددا خجولا" يحمل سمات الإنسان المسالم، مما شكّل حافزا للاستبشار بالخير بمجيء (داود باشا) فقد انعكست مظاهر الطبيعة على حياتهم، فكأن الله أرسل رحمته متجسدة في عدم حدوث الفيضان، ومجيء حاكم عادل! مما يحقق لهم أمنا داخليا، ويجسد أغلى أمانيهم، فيشعرون برضى الله عليهم!**

يتجسد هنا المخيال الشعبي جزءا من وعي الناس، فقد تيقظت أحلامهم في بزوغ حاكم عادل، يحقق لهم الأمن والرخاء، حتى وجدوا في الطبيعة معادلا فنيا له، فقد هادنهم النهر، ولم يمسّهم شر فيضانه، فكان ذلك بشرى دلالة توحي بأن الخير سيصاحب مجيء الحاكم الجديد!

لكن هذه الأحلام تتوارى حين تحاول الرواية تجسيد (الأنا) الفردية، فتتبدى معاناتها بسبب السلطة القامعة لأحلامها في الحرية، فقد نفى (داود باشا) الشاب (بدري) في حين نجد السلطة العسكرية (سيد عليوي) قد اغتاله، حين فكر بالتحرر من الجيش، لذلك انتشر السواد بأبعاده الحقيقية والمجازية في أرض العراق!

لم تنقل لنا "أرض السواد" حياة (الأنا) العراقية في لحظات استثنائية فقط؛ بل نقلتها أيضا في حياتها اليومية، فوثّقت لعادات عاشتها في الماضي، وانقرضت، كالحصول على المياه عن طريق (السقا) وكيف يتنافسون على العامل الجيد، فلا يكتفون بإغرائه ماديا؛ بل يغرونه معنويا، فيذكرون "**فضائل من يقدّم الماء ويسقي العطاش، وكيف يرفع الناس أيديهم إلى السماء بالدعاء، وحتى الحيوانات والطيور، ترفع رؤوسها شاكرة، بين رشفة وأخرى امتناناً لمن سقاها...**"(4)

تدرك (الأنا) أن الماء أساس الحياة، لهذا ترفع من شأن (السقا) إذ إن عمله لا يقدر بثمن مادي، لهذا يلجؤون إلى الدعاء، حتى الحيوانات تعبّر عن امتنانها له، ليس فقط بعد انتهائها من الشرب؛ بل بين رشفة وأخرى!

إن هذه المبالغة في تصوير شأن السقا، لدى الإنسان والحيوان، يدفعنا للتساؤل: هل توحي بمسكوت عنه، يخفيه اللاشعور الجمعي؟ إذ مازال الوجدان العراقي يضطرم حزنا على استشهاد (الحسين حفيد رسول الله ص) عطشانا في كربلاء، فيقدّر أعظم تقدير من يحمل له الماء، وينجيه من الموت عطشا! وبذلك استحضر (منيف) روح الشعب، وذلك انطلاقا من إيمانه بأن الرواية الجيدة هي تلك التي "**تستلهم موروثاً، و... تمدّ جذوراً، و... تكتسب طرائق وصيغاً من الأرض والناس، و...تتوجه إليهم في الوقت نفسه، ومن هنا فإن معرفة الموروث الثقافي للشعب، ومعرفة الواقع، يمكن أن يساعدا معا في خلق رواية من نمط جديد، ليست امتدادا للرواية الغربية، وليست استحضار أساليب عصور ميتة، وهذا أحد التحديات في المرحلة الحالية...**"(5)

لذلك اعتنى منيف بتقديم (الأنا) الشعبية عبر جملة من التفاعلات اللفظية، التي تبدّت عبر (التناص الشعبي) مما جسّد بصورة أكثر حيوية، روح البيئة والإنسان، مثل رشّ (زينب كوشان) الملح، الذي وضع لردّ اعتداء القنصل الإنكليزي "**ملح العباس يشفي ويعمي، كل من يحب الفقراء، ويحمي الضعفاء، ويقول لا إله إلا الله، يشفيه ملح العباس، ويعمي كل ظالم وابن حرام، وكل واحد يأكل حقوق الناس.**"

تدهشنا حيوية اللغة ليس بسبب ارتباطها بالموروث الشعبي المتفاعل مع اللغة الدينية فقط؛ بل لكونها تجسد روح الإنسان البسيط (الخيّر) الذي ينفر من الأذى، فلا يعمّم دعاءه، أو بالأحرى كراهيته، على كل من يختلف معه بالفكر، أو بالدين أو بالمذهب! بل يعلن كراهيته لكل من هو مؤذ! بقطع النظر عن انتمائه أو عرقه! وبذلك تبدو دلالات (**ملح العباس**) بعيدة عن النظرة الضيقة، قريبة من روح الإسلام المتسامح، ويمكننا أن نشير إلى أن قرابة (العباس) للرسول (ص) ومقتله في موقعة كربلاء، أتاحت له مكانة رفيعة في وجدان العراقيين بقطع النظر عن طوائفهم!

خصوصية الأنا:

إذا كان الآخر حاول أن يفهم الخصوصية العربية، ليجعلها مفتاحا لفهم أعماق العراقي، فإن الاستيلاء الروحي على الإنسان، يعدّ مقدمة لهزيمته، والاستيلاء على ثرواته وأرضه! من هنا وجدنا لدى السلطة الحاكمة رغبة في حماية خصوصية (الأنا) وعيوبها عن أعين الغرباء، لهذا رأت أنه ليس من حق القنصل أن ينتقل من مكان إلى آخر على حريته، كي لا يطّلع على "**مخازينا**."(6)

إذا كان (الآخر) معني بالبحث عمّا يدهشه من فضائح وعيوب، فإن صوت (أنا) الشخصية - المتماهية مع صوت الراوي تارة ومع صوت الروائي تارة أخرى - أفصحت عن جمال هذه الخصوصية، التي تجلت بعض ملامحها في الغناء العراقي، الذي يمتلك بصمة خاصة، تجمع الإيقاع بالحزن، فكأنه صورة للروح العراقية، التي يشكل الحزن أبرز ملامحها، فصوت (ثامر) "**يذيب الحجر، ويحرك أحزان الروح ..رغم الحزن والصعوبات التي اجتاحت بغداد مرة بعد أخرى، فقد كان ناس المدينة، يجدون بعض العزاء أن ثامر لا يزال بينهم، وأنه يغني حزنهم، ويعتبرون أن الحياة مهما ضاقت أو قست، فهناك من يستطيع أن يلتقط اللحظات المضيئة، التي تجعل الحياة أقل صعوبة، وتذكر أن أياما جميلة مرّت ذات وقت، وأن أياما مثلها قد تأتي**."(7)

تبدو (الأنا) العراقية في لحظة، تبحث فيها عن الفرح، تقاوم بها أحزانها، فلا تجد سوى صوت (ثامر) الذي "**يغني حزنهم**" ويمزج ألمه (بسبب هجر حبيبته) بآلام الناس، فيوقظ الرقة الكامنة في الأعماق، ويحرّك كوامن الروح، فيطهّر النفوس من خيباتها، وآلامها، ويذكّرها بأن في الحياة جمالا يستحق أن يُعاش، خاصة أن الفن يستطيع أن يفتح أمام الروح المعذّبة أبواب الحلم والأمل، فتقاوم بؤسها، الذي يحاصرها في ظلمة موحشة، فينطلق بها نحو أمداء شاسعة.

لكن يد الاستبداد، التي تتجلى في السلطة العسكرية (السيد عليوي) تمتدّ لتسرق هذا المغني، وتحتكره لنفسها، فتحرم الناس متعتها الوحيدة، مثلما تحرم العريس (بدري) من فرحته، فتغتاله في لحظة استقبال عروسه، وهكذا تجلت هذه السلطة نقيضا للفرح ولكل المعاني الجميلة، التي جسّدتها هذه الشخصية، فحيثما يحلّ الاستبداد، يحلّ الدمار والموت والقبح!

قد تكون مشاعر الحزن واحدة، في أي مكان وأي زمان، لكن الطقوس التي تمارسها (الأنا العراقية) تزيد لهيبها، وقد تحوّلت هذه المشاعر لدى أهل الشهيد (بدري) إلى طقس يومي، حتى بات السواد جزءا أساسيا من أثاث البيت، فغطى النوافذ والجدران وكل ما تحتويه، وقد استطاع (منيف) أن يبرز خصوصية التعامل مع الحزن، عبر شخصية المرأة العراقية، ربما أكثر من الرجل، حتى إن (فطيم) زوجة (سيفو) التي كانت تجد في الحزن "**سلوى أقرب إلى المتعة، لا تستطيع منع نفسها من المشاركة في المآتم، ليس في المحلة وحدها؛ بل في أي مأتم تسمع به، ولأنها تعرف الحزن إلى درجة الإدمان، فقد انحفر في ذهنها أكثر الغناء الذي يقال، وفجأة ارتفع صوتها بحداء حزين حاد: بدري العريس حنّوا بالدما/ غنوا للعريس الحامي الحمى**..."(8)

نلمس لدى (فطيم) فرادة التعامل مع الحزن، تنبئ عن أصالة وحس إنساني رفيع! فهي على نقيض غيرها من البشر، تجد سلواها ومتعتها في مشاركة الآخرين أحزانهم؛ إذ لا تبحث عن الفرح لتشارك الآخرين فيه؛ بل تبحث عن مآتم في حيّها أو في أحياء أخرى، لتشارك فيها، حتى لتذكرنا بمهنة (النواحة) التي انقرضت اليوم،

لعل ما يشدّنا لدى هذه الشخصية، أنها جسّدت الروح الإنسانية لهذه المهنة، ونبذت الطابع المادي لها! لذلك تحفر بصمتها في ذاكرة المتلقي بما تمتلكه من رهافة حس، وأصالة مستمدة من ثقافة شعبية، تجلت في التناص، الذي يجمع لغة الفرح (**العريس، الغناء، الحنة**) بلغة الفجيعة (الدم) كما شكّل هذا التناص الشعبي جزءا من وجدانها، ومنطق رؤيتها للحياة، فهي رغم احتفائها بمشاعر الحزن، تسمعها، عبر مشهد حواري، تقول لأم الشهيد (بدري) مستنكرة إغراقها في طقوس الحزن، خاصة بعد أن رأتها، تغطي الجدران بالسواد "**حتى المرحوم ما يقبل، لأنك تعرفين: روح الميت تصير فراشة، وكل يوم تزور، فإذا ما لقيت كل شيء ظلمة، بالقبر وهنا، تنقهر، وتقول: سوّدت حياتي وحياة غيري..**"(9)

نعايش، هنا، مقولة تشكل جزءا من المخيال الشعبي العربي، وهي تحوّل روح الميت إلى فراشة، تزور أهلها، لكن الخيال الروائي يوغل في مشاعرها، ويصغي إلى ما يعتريها من ألم، حين ترى السواد، وقد عمّ البيت! وقد لاحظنا أن هذه المقولة أتت على لسان الشخصية البسيطة، لكنها في الوقت نفسه، تنطق بالحكمة، فتطالبها أن تلتفت لضرورات الحياة، كي لا تزيد آلام الفقيد، فيرى نفسه سببا في حزنها، عندئذ تعاني روحه داخل القبر وخارجه! لعل ما يجعل هذه الحكمة مؤثرة ليس فقط الإطار الأسطوري الذي وضعت فيه؛ بل صدورها عن امرأة، توحّدت مع أحزان العائلة! حتى باتت النصيحة التي تتوجه بها إلى الأم، كأنها تتوجه بها إلى نفسها! وبذلك يزداد وقع كلامها قوة على المتلقي، سواء أكان جزءا من البنية السردية (أم بدري) أم خارجها (الناقد المختص والقارئ العادي)!

وحّد الحزن مشاعر الناس، رغم اختلافهم العرقي أو المذهبي أو الطبقي، مثلما وحدّهم الفرح، لذلك حين يشفى والد (بدري) من مرضه، ينتشر الفرح "**كالعدوى**" بين الأهل والأصدقاء والجيران، الذين لم ينقطعوا عن السؤال عنه أثناء غيابه بعبارات تطفح بالشوق والود الحقيقي، فيتحول سكان الحي إلى أسرة واحدة، حتى إن المتلقي يحس أن ثمة روحا واحدة، تلمّ شمل العراقيين سواء في أحزانهم أم في أفراحهم، وبذلك جسّد لنا (منيف) هذه الوحدة في فضاء شعبي، بدا تنوّعه جزءا من جماله، ليوحي للمتلقي أن ثمة وجداناً عراقياً واحداً، رغم تعدد أديانه ومذاهبه وأعراقه!

يلفت نظرنا تشبيه الفرح بكلمة (العدوى) التي تلتصق عادة بدلالة نقيضة توحي بالأسى (المرض) وانتقاله بين الناس، كأن الراوي يريد أن يلمح إلى أن الفرح حالة طارئة لدى العراقيين، كالمرض حين يهاجم الجسد! لكن المهم هو المشاركة فيه، مما يعطيه معنى!

بدا الروائي في "أرض السواد" مهموماً بتجسيد وحدة الهوية، رغم تنوّع البيئة العراقية بكل ما تحمله من غنى، تضمّ إلى صدرها أبناء العراق على اختلاف مشاربهم ومعتقداتهم، حتى إن الغرباء من أمثال نائب السلطان العثماني (الكيخيا) تأثروا بغنى الروح العراقية وتوّحدها، لهذا قضى أياما في مرقد شيعي، أثناء الفيضان؛ بل وجد من ينصحه ألا يغادر (جب الغيبة، حيث يعتقد الشيعة أنه المكان الذي سيظهر فيه المهدي المنتظر) من أجل الدعاء، وقد برر أحدهم ذهابه إلى سامراء بـ"أن هناك "**جب الغيبة" وربما حان وقت ظهور المهدي المنتظر! لكن واحدا لا يكنّ الود للكيخيا، قال: إن السبب في اختيار سامراء أن فيها الملوية، فإذا صعد الكيخيا إلى أعلاها، لا يمكن أن تدركه مياه الفيضان..**"(10)

يـريد الـراوي أن يـؤكد للمتلقـي أن روح المكان بما تضمّ من معتقدات مذهبية مختلفة، قد يراها المتعصبون عامل تفرقة وكراهية بين المسلمين، لكـن العـراقيين، رأوا فـيها مـلاذا لأرواحهم المتعبة، وقد تبعهم في ذلك الغريب عن المكان (نائب الوالي التركي) وإن لاحظنا أن ثمة رؤية أخرى (دنيوية) لروح المكان رافقت الرؤية الغيبية؛ إذ استغل هـذا الـنائب الأمـاكن الدينية لمنافع دنيوية، فلاذ بالمئذنة العالية كطوق نجاة من الفيضان!

نلمس، هـنا، صوت الروائي القومي، وقد تدخل لتأكيد وحدة أبناء العراق، فهم رغم تعدّد طوائفهم وأديانهم، عاشـوا، تجمعهم روح الوطن الـواحد! إذ لم تثـر النعـرات الطائفية فيه، أو في غـيره مـن الـبلاد العـربية، إلا بأيـد غـريبة عـن المنطقة، أو حين يبتعد، باعتقادنا، أبناؤه عن روح الدين السمحة!

لكـن ما يؤخذ على تجسيد هذه الروح، أن الراوي أغفل تصوير التعددية لدى رجال الدين، فبدت (الأنـا) الـتي تجسّد رجل الـدين في "أرض السواد" وقد حشرت في منظور واحد سلبي، هو (مـلا حمـادي) الـذي يمالـئ الـسلطة، ويـنفذ أوامرها، حتى إنه حصر همّه في الجانب المادي للحياة (جمع أكبر قدر من المال) وأهمل الجانب الروحاني، وبذلك افتقدنا في الرواية رجل الدين، الـذي يعمل مـن أجل القيم العليا، مع أن العـراق قدّم لنـا عـبر الـتاريخ رجـال ديـن واجهوا الـسلطة المستبدة، ودفعوا حياتهم ثمنا لهذه المواجهة (مثلا الـسيد محمـد باقـر الـصدر) وقد سـاعدهم على هـذه المواجهة مـا امـتلكوه مـن اسـتقلال مالـي، لكونهم لا يتقاضون راتبا مـن الدولة، طبعا نحن لا ننكـر وجـود أمـثال (المـلا حمـادي) لكنـنا افتقدنا تسليط الـضوء على الشخصية النقيضة لـه، ممـا أسـهم في تـشويش خـصوصية (الأنـا) العـراقية، لعـل غـربة الروائـي عـن روح البيـئة العراقية، قد أسهم في إلغاء هذه الرؤية المتعددة، أو ربمـا كـان للفكـر العلمانـي، الـذي يتبـناه (منيف) دور في إغفال تقديم الشخصية المتدينة في صورة إيجابية!

لكـن هـذا الـرأي لا يعـني أن الروائـي لم يستطع أن يقدّم مكونات الـروح الـشعبية، الـتي تشكّل خصوصية الهوية، خاصة بعد أن أصبح، في الفترة الأخيرة من حياته الإبداعية، "**أقل ميلا للأيديولوجيا، مقابل الاهـتمام أكثـر بالـثقافة الشعبية..مهمة الفنان ...أن يصل إلى هذه الينابيع، إلى هـذه الجـذور، لأنهـا بمقـدار مـا تمـدّه بمعنى إضـافي، فإنهـا تفـتح لـه الباب واسعاً للوصول إلى عمق الـروح الشعبية، وحـدة الروح هي التي تخلق أدبا يعبّر عن شعب، عن تميّز، وتشكل بالتالي إضافة.**"(11)

وبما أن لغة الموروث الإسلامي، تشكل صلب هـذه الـروح الـشعبية، وأحـد عناصـر هويتها، لهـذا يعـايش المتلقي (الأنـا) العـراقية عـبر خـصوصيتها، الـتي تـبدّت عـبر تفاصـيل موحـية، تمـسّ حـياتها اليومية (كعـادات الطـبخ) التي حين تختل، ينتشر المـرض، كمـا حـصل في الـسراي، والـسبب أن طريقة طبخ الطعام (الذي يُقدّم للعاملين فيه ومنهم بـدري) تخـتلف عـن طـريقة الأم في البيت، فهـم لا يتـبعون عاداتهـا الإسـلامية في تحـضيره، لهـذا يتساءل: "**هـل يـا تـرى سمّـوا باسـم الله وهـم يعدّون الطعـام؟ هـل كانـوا علـى طهـارة؟ والأكـل الـزائد بدل أن يعطى للفقراء يرمى للكلاب.**"

إذاً نعـايش، هـنا، عـادات مجـتمع تراحمـي، علـى حـد قـول د. عـبد الـوهاب المـسيري، يـرفض تقـاليد المجـتمع الاسـتهلاكي، يفكـر بحفـظ نعـم الله، ومـنحها للفقـراء، وبـذلك تتـبدى، عـبر لغـة المـوروث، الـنظافة المادية والمعـنوية (البـسملة، الطهـارة، احـترام نعـم الله الـتي وهـبها للإنسان، وعـدم رميها للكـلاب، والـتفكير بالجـائعين ...)

كل ذلك يوحي بنظافة الروح (البسملة) وقد اقترنت بالإحساس بالفقراء (الصدقة)

إن تأمل الإيحاءات الدلالية، التي تقرن الطهارة بالصدقة، تحيل ذاكرة المتلقي إلى النص القرآني كقوله تعالى "**خذ من أموالهم صدقة تطهرهم وتزكيهم**."(12) فيحس بأن هذا النص يشكل مرجعية لا واعية لوجدان الشخصية، رغم علمانية مبدعها.

إن المدهش في هذا المشهد ارتباط النظافة الجسدية بالنظافة الروحية في لفظة واحدة هي (الطهارة) فتبدو لبنة أساسية لروح الشخصية وجسدها، وتشكّل علامة بارزة في حياتها، وأي اختلال فيها، يعني اختلالا في نظام عادات موروثة (كما حصل في السراي) مما يؤدي إلى اختلال حياة الإنسان، إذ يصبح هدفاً للمصائب، كما حصل لـ(بدري)

لعل من أروع صور الخصوصية، التي رسمها منيف، هي صورة (الأنا) الأنثوية، التي تتجسد عبر (صورة الأم) فتبدو مدهشة في حساسيتها ورقة ذوقها، حتى إنها تحوّل بيتها ملاذاً لهذا الجمال، فهي معنية بكل تفاصيله وعناصره، خاصة فيما يتعلق بنشر الروائح الطيبة، التي تنعش الروح، وتشعر بروعة الحياة، لذلك شاعت في الرواية الذاكرة الشميّة، التي تبثّ جمال الرائحة في البيت العراقي "**تذكر بدري كيف أن أمه إذا طلبت شيئا من مسافر..فغالبا ما يكون له علاقة بما يجعل رائحة الإنسان أو طعامه، أو حتى المكان الذي يقيم فيه، فواحاً زكياً أكثر من حرصها على الأشياء الثمينة، وهذا ما كان يدفعها لأن توصي على نباتات وخلائط، لتضاف إلى الطعام، وإلى مياه الغسيل، لتكون في بعض الأحيان، دواء حرزا، (وهي) في مواسم الورد والقدّاح والياسمين..تبذل جهودا كبيرة من أجل صنع الأشربة والعطور...**"(13)

ترصد عين الراوي عادات حضارية للمرأة العراقية، حتى ليحس المتلقي كأن (أم بدري) قد تماهت عبر هذه الصفات المدهشة، مع أم الروائي العراقية، فهي لا تكتفي بالعناية بنظافة منزلها، وإنما نجدها تبذل جهدها، ليكون مكاناً متميزاً، تسكن الروح إلى جماله، لهذا تعنى بزراعة الورود، فيملأ عبقها المكان والإنسان، وتصنع العطور والأشربة منها، وبذلك تصبح هذه الزهور جزءاً أساسياً من تفاصيل الحياة اليومية! ومثل هذا التصرف لا يأتي من فراغ؛ بل يعلن عن انتماء لحضارة عريقة، تنهض بروح الإنسان، فتحيل ما هو عادي ملتصق بالإنسان يوميا (المنزل) إلى مرتع للجمال بكل جوانبه المادية والروحية!

يبدو حضور الرائحة العطرة معادلاً فنياً لروح البيئة، ومرافقاً لحضور العراقي الأصيل، حتى إن المتلقي يحس بأن هذه الرائحة باتت جزءاً من هويته، خاصة فيما يتعلق بالمرأة العراقية سواء أكانت أماً أم خطيبة (زكية) لهذا حين بدأ يحلم بها (بدري) بعد سفره إلى كركوك، رافقه طيفها مع "**الرائحة التي تعشّقته، تسربت إلى مسامه، وملأته، وإذا لم يستطع خجلا، أن يدقق بملامح (زكية) أن يمسحها بنظرات فاحصة مكتشفة، فقد امتلأ بذلك الشذى، الذي هفّ حين كانت مقبلة، لتسلّم عليه، ثم أخذ يتكاثف ويعبق، وها قد أصبح زوّادته في هذا السفر**."(14)

تبدو الرائحة العطرة جزءا من جمال الخطيبة، وقد حملتها مع دلالة اسمها (زكية) حتى لتبدو رسالة عشق ترسلها لخطيبها في مجتمع تقليدي، لا يسمح فيه للخطيبين أن يتبادلا النظرات، أو يتحدثا، وبذلك تتيح الرائحة فرصة اختراق الحواجز الاجتماعية، لتعلن عبرها الخطيبة قبولها له؛ بل تحمل مشاعرها (تعشّقته)

التي ترغب أن تصاحبه! فكانت هذه الرائحة خير معين له في غربته، لذلك تجاوزت لفظة (زوّادة) دلالتها المادية المألوفة (الطعام والشراب الذي يصطحبه المسافر) إلى دلالة روحية؛ إذ تحمل الرائحة مشاعر الخطيبة، لتصبح غذاء روحياً يؤنسه في سفره!

وهكذا عايشنا في "أرض السواد" ملامح (الأنا) وقد أصبحت جزءاً من موروثها الحضاري، مثلما هي جزء من بيئتها الصحراوية التي تركت "بصماتها على الوجوه والتصرفات...حتى (المسنون) الذين يفخرون بانتسابهم إلى جذور قوية، ويحاولون توريثها لمن بعدهم، وحين لا يجدون حماسة تكفي، أو رغبة مثل رغبتهم، ينتابهم الحزن، ومع الحزن الخوف من الأيام التي ستأتي..."(15)

ليست الصحراء مكانا محايدا، فهي تسم الإنسان العراقي بميسمها، فتشكل جذوره، مثلما تترك بصمتها على ملامحه وتصرفاته، فتطبع هويته بطابعها؛ إذ مهما ابتعد عنها، تتغلغل في أعماقه، فتبرز عبر صفات إيجابية، يرى الأجداد ضرورة الحفاظ عليها، لكن الجيل الجديد، بدأ يخضع لقانون الحياة، بما يعنيه من تغيير، لذلك اجتاح الخوف المسنين، حماة القيم الأصيلة، فقد أفزعهم أن يقضي هذا التغيير على الأخلاق الأصيلة، التي تزرعها البيئة الصحراوية في النفوس!

لم يكتفِ الروائي برسم سمات إيجابية تستمدها (الأنا) من الصحراء؛ بل نجده يبرز سمات سلبية قد تحاصرها، أحيانا، فنجده يُنطق الراوي بصيغة الجماعة، ليبرز برهة جمعية، تنتاب العراقيين، فيسلّط الضوء على حالتهم الغريزية، فهم هادئون يتماهون بالصحراء "**تبدو عليهم اللامبالاة، وهم يمارسون حياتهم كل يوم، وفجأة يتحولون إلى مجموعة من الوحوش، وحوش لا ترويها إلا الدماء...**"(16)

إن عالم الصحراء يعلن عن هدوئه وجماله، لكنه متقلب، قد يفاجئ المرء بوحوش ضارية، تهاجم الإنسان، فتستثير لديه غريزة البقاء، وبذلك تملؤه مشاعر متناقضة (الفزع والسكينة) كأن الصحراء أسبغت عليه تناقضاتها!

وقد شكّل نهر دجلة، كما شكّلت الصحراء، ملامح الإنسان العراقي، فبدا متماهياً معه في طيبته وجماله "يعتكر لفترة ثم يصفو" وبذلك نتعرّف إلى سمات (الأنا) التي لا تعرف الحقد، رغم ما يعتريها من مشاعر متناقضة، (الأمان، الخوف) وبذلك يتماثل العراقي مع مياه دجلة، فلا يثبت مثلها على حال؛ إذ سرعان ما ينسى الإساءة، ويتجاوز الألم، ويعود إلى صفائه الروحي!

إذا كانت مظاهر الطبيعة تترك تارة بصمتها المحبة وتارة الحاقدة على روح العراقي، لكن ثمة رؤية ناقدة يمارسها (داود باشا) على ليالي بغداد الساحرة، فلا يرى دلالاتها الجميلة المنعشة، التي قد يتخيلها المتلقي مصحوبة بليالي "ألف ليلة وليلة"؛ بل يراها تحاصر (الأنا) و"**تنشر داء الأحلام أكثر من أي مكان آخر في العالم**"! فهي تدمغ ملامح الإنسان الشرقي بالأوهام، وتغرقه في الأحلام والمثل العليا، فيبدو مبتعداً عن الواقع، مكثراً الأقوال، مقلاً في الأفعال، وبذلك قد تبدو الهوية المتواطئة مع الخيالي متجلية عبر شكلين هما النرجسية والعدوانية(17)

وهكذا يرى المتلقي بفضل لغة روائية ناقدة للذات، أن الهوية المنكفئة على أوهامها، تبيح رسم تفوقها على الآخر، فتعيش عزلتها، وتكدّرها كراهية الآخر؛ إذ تسودها لغة الهيمنة والاستعلاء! لهذا يبرز الروائي للمتلقي خطر

الانتماء لمثل هذه الهوية، التي تكبّله بقيود، لن يستطيع معها تجاوز تخلّفه وبناء حياة جديدة!

الآخر والاستعلاء:

تفضح "أرض السواد" تمركز الآخر الغربي حول ذاته، حتى إننا وجدناه يشبه نفسه بـ "الهواء" الذي لا يُرى، لكن كل إنسان يحتاجه، ويحس أن وجوده ضروري، وقد منحته لغة القوة هذه، التي أحاط نفسه بها، الحق في الهيمنة على الذات الشرقية الضعيفة، لذلك فإن الصورة التي ترسمها (الأنا) عن ذاتها، تؤثر في تعاملها مع الآخر! فحين تعظّم ذاتها، توحي باحتقارها لغيرها، لكن حين تنظر إلى ذاتها بموضوعية، فلا تنزّهها عن الخطأ، بل تنطلق من مشاعر الحب، وترى الآخر أخاً لها في الإنسانية، تتسامح مع أخطائه مثلما تتسامح مع ذاتها، وبذلك تحاول أن تراه على حقيقته بعيداً عن الأفكار المسبّقة، والأوهام المشوّهة، مما ينعكس بشكل إيجابي على رؤية الآخر لها، مثلما ينعكس على رؤية (الأنا) له!

ومما يلاحظ أن هذا الآخر في "أرض السواد" قد أحاط نفسه بهالة العظمة، فيبدو منطلقاً من دواع نرجسية، تعمى عن رؤية الذوات الأخرى على حقيقتها الإنسانية، لهذا لم يرَ ممثل الفكر الاستعماري (الإنكليزي) الذات العراقية إلا في هيئة تابع أو عبد لها، وبما أن الوالي (داود باشا) قد أدرك هذه الحقيقة، لذلك وصفه القنصل الإنكليزي بالذكاء، لكونه "**يعرف ماذا تعني بريطانيا العظمى الآن وفي المستقبل**..." وبذلك تنتقل أوهام الآخر حول عظمته إلى ذات شرقية (الوالي) تدرك أن عظمة (البريطانيين) أبدية؛ إذ كانوا في تلك الفترة الامبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس! وبذلك يسهم الحاكم المستبد في تعزيز صورة الآخر الاستيهامية، التي لا تطال الحاضر فقط؛ بل تستولي على المستقبل، لتحاصر (الأنا) وتغتال أي أمل في التغيير! وهو بذلك يعزّز سلطته، ويصبح ضرورة للآخر، يعتمد عليه، لكن الشعب العراقي، على نقيض حاكمه، لم يهتم بهذه الدلالة، لهذا تمنى القنصل لو أن "**هؤلاء الشرقيين يدركون أن الأمور تتجاوز المظاهر، وتتجاوز رغباتهم وما يفكرون فيه**"(18) فالواقعية تعني الاعتراف بتفوّق الآخر على الذات، وتبعيتها له!!

إن النظرة الفوقية التي هي وليدة القوة، تبيح للقنصل أن يرى الشرقيين وقد غمرتهم السلبيات، لذلك رسم ملامح صورتهم وفق خطوط مسبّقة، تتناسب مع أوهامه عنهم، فكأن الغربي قد سعى إلى جعل الخيال واقعاً، وسعى لتجسيده، كي يوافق ما يريد أن يعزّزه من دلالات تستصغر العراقيين، وتؤطرهم بصورة مشوّهة، تجعلهم أشبه بطفل لا يفكر إلا بما يرغب!

وقد أضاف (ريتش) إلى ملامح العراقيين الجهل والجمود، أي ما يناقض الدلالات الطفولية؛ إذ "لا يبدون أنهم قابلون لأي نوع من التعلّم، يولدون ويموتون بالمعارف نفسها والقناعات، وغير مستعدين لتغيير شيء أو إضافة شيء آخر، كما ليس لديهم الرغبة أو ...الشوق لاكتشاف الجديد، وربما من أهم الأشياء أن الناس لا يملكون حساً بالزمن."(19)

يبدو للصورة المشوهة التي يرسمها الآخر (المستعمر) للذات العربية فائدة، فهو حين يحصرها في إطار واحد، كأنه يحرّضها لتتجاوز نقاط ضعفها، التي من بينها ملامح الطفولة بدلالاتها السلبية (الوهم، العناد، العجز...) فتتبدّى للمتلقي سطحية زاوية الرؤية لدى المستعمر، حين يعمّم الجهل، فيصم به الجميع دون استثناء، لهذا استخدم صيغة الجماعة (هم) وقد بدت زاوية الرؤية هذه ثابتة، لا تمس حاضر

العـــراقيين وماضـــيهم؛ بـــل تـــتعدى ذلـــك إلى مستقبلهم!!! لتسقط صورتهم في النمطية!

وقد تكرر في لغة الآخر وصف العراقيين بـ(الشرقيين) مما يوحي بأنه يضع عيوب الشخصية العربية والإسلامية في سلة واحدة، فهي كثيرة الأقوال، قليلة الأفعال، حتى إنها تخوض مع أعدائها معارك لفظية، تشي بطفولتها، فهي لم تستفد من دروس التاريخ، لذلك باتت تكتفي بترديد أمجادها!! من دون أن تكون معنية بإدراك أهمية تأمل تغيّر الزمن، وعدم ثباته، وبذلك ينتقدها الآخر بلهجة استعلائية، لكونها تعيش عبر أوهامها الخاصة زمنا مضى، وتنأى عن هموم زمنها الحاضر، مثلما تنأى عن مستقبلها، فهي عاجزة عن تحقيق ما تحلم به من أمجاد عاشتها في الماضي! في حين يبدو الآخر (المستعمر) نقيضاً لها، يعيش حاضره ومستقبله، فيستغل وقته بالعمل والعلم، ليسهم في صنع الحضارة، التي لا تعرف التوقف، وقد أكّد ذلك القنصل (ريتش) حين رأى أن هؤلاء الشرقيين "**كثيرا ما يتصورون أن كسب المعارك الكلامية كسب للحرب، وبالتالي يخطئون في فهم الآخر...الشرقيون مغرمون بأمرين: الماضي والكلمات الكبيرة، ثم بالتدرج يصبحون عبيدا لهما. قد يقرؤون التاريخ أكثر من غيرهم، لكنهم بسرعة يحولونه إلى كلمات ضاجّة، ويستريحون في ظلال تلك الكلمات، لا يعرفون أن الماضي ذهب للأبد، ولن يعود، كما لا يدركون أن الذي يعيشونه حاليا يختلف، هذا ما يجعلهم سكارى تائهين، فلا هم في الماضي، ولا هم في الحاضر، وإن ما كان صحيحا أو قويا في الماضي لم يعد كذلك الآن، وفي الوقت الذي يعتبرون أنفسهم ورثة أكثر من حضارة وأكثر من امبراطورية، إلا أن الحضارة كالنهر لا تعرف التوقف، ولا تثبت على حال، وهذا سرّ قوتنا الآن.**"(20)

ينتقد الآخر (المستعمر) الشرقيين لكونهم يخطئون في فهمه، لهذا يسرد أخطاءهم مستخدما صيغة جماعة الغائبين، ليعلن حضوره وهيمنته عبر كلمة (قوتنا) إذ يلحق بها صيغة جماعة المتكلمين، ليبين أن الغائب لا يصنع حضارة، لأنه يعيش الحلم لا الواقع، فيبدو أسيراً للماضي، وحتى حين يحاول الانتقال للعيش في الحاضر، نجده يضيّع وقته في متاهات الثرثرة، وينسى قوانين الحياة، وأن التغيير والتطور من أهم سننها...

أمام هذه المثالب يطلعنا (ريتش) على أسرار تفوق الآخر الغربي، فهو يعيش بطريقة تناقض الشرقي؛ إذ ينبذ كل سلبياتهم، لذلك يؤرّقه الحاضر لا الماضي، فيعيش منكبّاً على العمل، ليواجه تحديات العصر العلمية والوجودية، إنه معني بصنع حضارته، من دون أوهام تكبّله، في حين بدا العربي بالمقارنة مع الغربي، يعيش عالة على زمنه، لهذا استحق أن ينفي الآخر حضوره الفاعل، عبر استخدام ضمير الغائب، مادام لا يعيش الحاضر، ولا يسهم في الحضارة! ويكتفي بترديد أمجاد الماضي!

رغم أن هذه الصورة التي رسمها الآخر للذات العربية تقوم على المبالغة والتعميم، وتستهدف تشويه صورتها؛ لكن حين يتأمل المتلقي هذه النواقص يجدها لا تمتّ إلى الخيال؛ بل إلى الواقع أيضا، فالشرقي مازال يعيش في الماضي، غارقا في جهله، أسير عجزه عن الطموح، ولعل أس مصائبه عدم احترامه الزمن، مما يكبّله في التخلف، فتنخر حياته كثير من الأمراض!

إذاً يمكن القول بأن الروائي استطاع أن ينطق الآخر بلغة خاصة به، تنتقد (الأنا) مما يسهم في رسم صورة سلبية للذات العربية، فيتيح هذا النقد الفرصة لها، كي ترى عيوبها بعيون

الآخرين، مما يدفعها للعمل على تجاوزها، خاصة أن الشرقي قلّما يمارس النقد الذاتي، الذي يعدّ أحد أهم الطرق لتجاوز ضعفه، والسير في طريق التطور.

ولعل ما يسهم في استفزاز المتلقي العربي تكرار الآخر وصف الشرقي بالطفولة، وأنه بحاجة إلى حمايته، مادام ضعيفاً، وبذلك يبين قابليته للاستعمار! فيسوغ الاستيلاء على أرضه وثرواته، وبذلك يعايش المتلقي المستعمر وهو ينفي (الأنا) ويحطّ من شأنها، فقد اعتمد الآخر المنتصر لغةً، تسوغ الهيمنة على الذات العراقية، مادامت غارقة بالضعف والأوهام! لذلك لا يكتفي بلغة التلميح إلى صفات تلحق الطفولة بالعراقيين؛ بل يعلنها للملأ، فنجد (ميناس الإنكليزي) يصفهم بأنهم "**كالأطفال لا يقدّرون نتائج ما يفعلون، المهم أن يثبتوا وجودهم، ويظهروا متفوقين بنظر أنفسهم، وبنظر الآخرين.**"(21)

نلمح هنا لغة استعلائية، ينطق بها المستعمر، ليسوغ عدوانيته واستعماره للشرق، فقد حرم العراقيين أهليتهم القانونية، لعدم امتلاكهم الأهلية العقلية، وبالتالي حرمهم من إنسانيتهم، والتمتع بحريتهم، بعد أن انتزع منهم قدرتهم على العيش مستقلي الإرادة، وجعلهم يفتقدون النضج والقدرة على اتخاذ قرارات حكيمة! فهم كالأطفال لا يدركون ما يفعلون! يبحثون عما يؤكد شخصيتهم وتفوقهم حتى بالصراخ والثرثرة الخطابية!

وقد أدرك بعض المستعمرين أن مثل هذه اللغة الاستعلائية لن تفيده؛ بل تغذي مشاعر العداء لدى العراقيين، وبالتالي يحفّز إصرارهم على رفضه وكراهيته، لهذا بدأ يفكر بعض أفراده بتغيير طريقته في التفكير والسلوك، فيتمّ التعامل مع المستعمَر بوسائل تفتح أمامه أبواب القلوب، وتهدم حصون الكراهية، لتبني جسور المحبة، فتمنح هيمنته شرعية القبول، عندئذ يصل الإنكليز إلى هدفهم بالاستيلاء على ثروة البلد بأقل الخسائر، لهذا يقترح (هايني) أن تتمّ السيطرة عليهم "**من الداخل، والخطوة الأولى أن نفهمهم، أن نروّضهم بالتدريج، أن نجعلهم يفعلون ما نريد، ويظنهم أنهم يفعلون ما يريدون** يسأله (ريتش) **وكيف نصل إلى ذلك؟ بترديد أغانيهم؟ بترديد أمثالهم؟ أهذا ما تريد أن تفعله؟** (فيجيبه): **أريد أن نفعل كل الأشياء معاً، فمن هذه الطريقة لا نكسب الحاكم وحده، بل نكسب الناس أيضا.**"(22)

يلاحظ المتلقي أن المستعمر، هنا، بدأ يغيّر خطته في التعامل مع الذات العراقية، كي يبعد سوء التفاهم، لذلك يحاول أن ينأى عن كل ما يوتر العلاقة بينهما، لكن لغته تفضحه؛ إذ لم تستطع أن تبرأ من استعلائها، بسبب صيغة الهيمنة على الذات العراقية، فقد غيّبتها، وألحقت بها ضمير جمع الغائبين، كما جعلتها قابلة للتغيير بفعل إرادة عليا، هي المستعمر: (**نروّضهم، نجعلهم**...)! ولا ننسى أن استخدام فعل ذي دلالة سلبية (روّض) يتعلق بالحيوانات عادة، يعزّز لغة الهيمنة، مثلما يعزّزها استصغار (الأنا) على لسان الآخر، حين استخدم جملتين توحيان بسلوك، يمارسه الكبار مع الأطفال عادة، فـ"**نجعلهم يفعلون ما نريد، ويظنهم أنهم يفعلون ما يريدون**"!

إن الغاية من محاولة الفهم هذه تحسين شروط الهيمنة الاستعمارية، وذلك عبر تغير مشاعر الذات العراقية نحوه، خاصة؛ إذ يحقق الآخر تماثلا ظاهريا مع العراقيين، فيستخدم لهجتهم العامية، وأمثالهم الشعبية وأغانيهم، لعله يردم بذلك حاجز الغربة بينه وبين الإنسان البسيط، فيستولي على روحه؛ إذ من المعروف أن

الفكر الاستعماري لم يكتفِ بالاستيلاء على ثروة البلد؛ بل ركز على "**استعمار الشخصية، لكن هذا النمط بالذات من أنماط الاستعمار، كان عملية معقدة ومطولة**..."(23) لأنه يحتاج إلى عمل دؤوب يفرغ الروح من خصوصيتها، لذلك يعدّ الاستعمار الثقافي أصعب أنواع الهيمنة؛ وقد حاول الانكليز أن يستعمروا المكان والإنسان معاً، فبذلوا جهدهم في فهم خصوصية العراقي، كي يسهّل عليهم الاستيلاء على الأرض، لأنهم أدركوا أن تثبيت وجودهم في بلد غريب، لن يكون إلا بإلغاء هوية الشرقي، أي خصوصيته التي يستمدها من روح الفضاء المكاني؛ أي من ثقافته التي تربى عليها، لهذا رأينا أن تماثل الآخر بالذات العربية ظاهري، كي يقضي على هويتها؛ كي يستطيع التسلل إلى وجدانها، والاستيلاء على مكوناتها الخاصة، ومن أجل تسهيل مهمته هذه لجأ المستعمر إلى العلم، لذلك جنّدت وزارة الخارجية البريطانية بعض المستشرقين، ليدرسوا الثقافة العربية الإسلامية، ويتغلغلوا إلى أعماق الشخصية العربية، ليفهموا مداخلها، وقد وجد المتلقي في الرواية نموذجا لهم في شخصية (هايني) الذي كان معاونا للقنصل الإنكليزي في العراق، وأراد الكتابة عن بغداد، فانطلق من عدة تساؤلات: "**كيف يفكّر الناس؟ كيف يتصرفون؟ ما تأثير الطقس على تكوينهم العقلي والنفسي؟ وما تأثير الدين والمذهب في هذا التكوين؟ ثم ما هي العلاقة بين السكان الحاليين وأجدادهم القدامى، والأكثر قدما، إن كانت هناك علاقة؟ هل تعتبر البداوة إحدى الصفات الثابتة في هذا المجتمع، أو مرحلة من مراحل تطوره؟ ثم الحزن الذي يبدأ من ملابس النساء، ويمتدّ إلى كل تفصيل في حياتهم، الذي يتبدى في الغناء، لماذا يسيطر عليهم؟ هل يتمتعون به؟ أم يعتبر ظاهرة عابرة؟ ونتيجة هذه المرحلة فقط؟**"(24)

إن هذه التساؤلات تبدو انعكاساً لرغبة الآخر بعدم الوقوف عند ظواهر الأمور، لذلك لجأ إلى التسلح بالمعرفة العلمية، وخاصة (علم النفس، علم الاجتماع، علم الإناسة...) كي يسهل عليه فهم أعماق الشخصية العربية، فيطّلع على نقاط ضعفها وقوتها، ومن أجل ذلك اعتمد منهجاً علمياً لا مكان فيه للعاطفة الشخصية، فيبحث في تفاصيل العقل العربي، وكل ما يشكّل روحه، فيرصد أهم مكوناته (العقلية والثقافية والنفسية) ويدرس المؤثرات التي تشكل مرجعية لفكره ووعيه وذاكرته (التراث، الدين، الفن...) مثلما يدرس المؤثرات الخارجية (الطبيعية والاجتماعية) التي يمكن أن تؤثر على مزاجها وتصرفاتها (المناخ، البداوة ...) مما يتيح له أن يضع يده على أهم معلم يميّز الشخصية العراقية (الحزن) الذي لن يتبدى في ظاهر حياتها (الملابس السوداء) بل يتغلغل إلى أعماق روحها، فينطق به غناؤها! مما يحيل حالة النشوة والطرب إلى أسى! لذلك يتساءل: هل الحزن ابن مراحل تاريخية عاشها العراق، أو وليد الزمن الحاضر؟ هل هو ظاهرة عابرة أو ثابتة؟

إذن تشكل هذه الأسئلة، التي يطرحها الغربي مفتاحاً علمياً، يسعفه في فهم الذات العربية، وتسهيل الهيمنة على خصوصيتها، مما يسهّل عليه الاستيلاء على أرضها وثرواتها! التي تشكل هاجسا له، وهذا ما تبيّن للوالي الشرقي (داود) لهذا يرى المستعمر يسلك طريقين لا ثالث لهما: إما يحصل عليها، وإما يدمر البلد!!! "**هذي الولاية، يا طلعت بك، خيرها كثير، وهذا ما يطمع الغير بها، فإذا الغرب (ما قدرون يحصلون) على هذا الخير، فما عندهم مانع يدمرون كل شيء.**"(25)

يُنطق الروائيُّ الآخرَ بلغة أطماعه المدّعمة بأبحاثه العلمية، فهو لا يلتفت إلى ثروة العراق فقط؛ بل يلتفت إلى أمر، لا ينتبه إليه المتلقي

عادة؛ أي الموقع الجغرافي، لذلك بدا هذا البلد لـ(ريتش) الذي يمثّل صوت المستعمر، أكثر أهمية من (مصر) بعد أن قارن بينهما قائلاً: إذا كانت مصر تنعم "**بحماية طبيعية من ناحية الصحراء، التي تشكل حاجزاً يمنع تقدّم الأعداء، فإن البحر الذي يقابلها يشكل رئة إضافية لها، إذ تتنفّس من خلاله، هذا علاوة على النسيج الموحّد للناس، الذين يعيشون هناك، في حين أن العراق مطوّق بالأعداء، وممر للقوات، وميدان للغزاة...**"(26)

يهتم الآخر بالموقع الذي يحتله العراق، فيدرسه من منظور الجغرافية الطبيعية والبشرية، فيتبيّن للمتلقي أن هذا الموقع هو أحد أسباب التكالب عليه، خاصة أنه محاط بدول، تضمر له العداء، من دون أن تحميه جغرافيته الطبيعية كـ(مصر) كما أنه مخنوق بسبب ضيق منفذه البحري، لكن موقعه البري يمنحه أهمية؛ إذ إنه ممر لابد منه، لمن يريد التوغل في آسيا! أو يتجه منها إلى البحر المتوسط، لذلك يثير شهية المستعمر لمسافته الشاسعة وجواره لبلدان هامة! وهو على نقيض مصر متنوّع السكان؛ إذ يجمع أديانا وطوائف وأعراقا مختلفة، مما يسهّل السيطرة عليه، وذلك بإشعال نار الكراهية بين صفوف أبناء البلد الواحد، وتمزيق ما يجمع العراقيين، والتركيز على ما يفرّقهم!

لقد أتاح الروائي (منيف) في "أرض السواد" للآخر الغربي حرية التعبير عن أعماقه، ليفضح حقيقته، فهو لم يكتف بتجسيد انبهاره بالعراق، وبما يضم من كنوز أثرية؛ بل بيّن عبر شخصية القنصل الإنكليزي (ريتش) وزوجته، كيف تعرّض على يده، منذ القرن التاسع عشر، إلى أكبر عملية سطو للكثير من آثار الشمال (التحف الصغيرة، المخطوطات...) والتخطيط لسرقة الآثار الكبيرة (التماثيل الضخمة، الأبواب، الجداريات...) بل نجده يطلق سؤالا استفزازيا، يستنكر فيه أن تستطيع (أنا) الإنسان المتخلف في العراق إنجاب مثل هذه الحضارة العريقة!!

إن سرقة الآثار تعادل سرقة الهوية الحضارية للعراقيين، ما يجعلهم عبيدا للآخر، لا يستحقون الانتساب إلى تلك المنجزات، وبذلك تصبح سرقة الآثار معادلا لسرقة الذاكرة والجذور، التي تستطيع أن تمنح الإنسان إحساسا بالأصالة والقوة، وتدفعه لإنجاز نهضته، على أساس من الثقة بالنفس، فيرى بإمكانه صنع نهضته اليوم مثلما صنعها في الماضي! وبذلك يتضح للمتلقي، هنا، ملامح علاقة متوترة بين (الأنا) و(الآخر المستعمر) الذي لا يكتفي بالاستيلاء على ثروات الأرض وعلى الإرادة الإنسانية؛ بل أباح لنفسه الاستيلاء على الثروة التاريخية، التي تعلن عن أهمية المنجز الحضاري، الذي خلّفه الأجداد للذات العربية، لكنها مادامت ضعيفة، فهي، برأي الغربي، غير مؤتمنة على إرث أجدادها! وبالتالي لا تستحقه، وبذلك يمنح لنفسه مشروعية سرقة هذه الآثار، فكأن هذا الإرث الحضاري يستحقه الآخر القوي، يزين به بيته ومتاحفه! أما الضعيف فليس أهلا له، لهذا يعلن الآخر شكّه في انتسابه لـ(الأنا) العراقية!

إن ما يسجّل للروائي أنه قدّم الآخر عبر رؤى متنوعة، فالغريب (القنصل ريتش) لا يرى سلبيات الذات العراقية، بل يتلمس إيجابياتها، فيعجب بسماتها الحضارية، التي تعترف بالتنوع، من دون أن تلغي الوحدة! فقد أدهشه تمازج أبناء العراق بكل طوائفهم في الأعياد، وفي زيارة قبور أولياء الله الصالحين من المذاهب المختلفة، كأن هذا الآخر، هنا، يتماهى مع صوت المؤلف (منيف) الخائف على العراق (إثر احتلال الأمريكي له 2003) من فتنة طائفية تدمّره، لذلك ألمح إلى أن

المصالح السياسية، هي التي أسهمت في تشويه (أنا) العراقي، وشيوع الكراهية بين بعض أبنائه، لتحقيق مكاسب سياسية، لا علاقة لها بالدين أو الطائفة أو العرق، وإن كانت تتستر وراء ذلك كله!

تنوّع النظرة للفضاء العراقي:

يبدو لنا أن التماهي بين صوت المؤلف والآخر أمر استثنائي، ولم يشكل سمة عامة، فقد حاول (منيف) أن يبعد مشاعره وأفكاره عن الآخر، ليتيح له التعبير باستقلالية عن وجهة نظره الخاصة، فأتاح بالتالي للمتلقي الفرصة لمعايشة الفضاء العراقي عبر رؤى متعددة، تصل حدّ التناقض، نظراً لاختلاف زاوية الرؤية، التي تنطلق منها الشخصية، والتي تبدو متأثرة بمدى قربها من روح المكان، وبالتالي مدى إحساسها بالانتماء إليه، فابنة العراق تراه جميلا في كل الفصول، أما تلك الغريبة عنه فتملؤها مشاعر العداء، لذلك تراه قبيحاً حتى في أجملها، لهذا وصف (القنصل ريتش) أيام الربيع في بغداد قائلا: "**تدهم الإنسان باللزوجة، إذ يعبق الجو بالغبار، وهو مزيج من رائحة العفونة والغبار والرطوبة، بحيث تتولد في الجسد حالة من الرخاوة والخدر، تشبه الخمرة الرديئة..فالربيع أي ربيع قلما يمضي من دون أن يخلق جروحا عميقة في الجسد والروح ...**" (27) (بسبب الفيضان)

تبدو بغداد من خلال منظور الغربي مدينة لا تطاق، مادام يفتقد فيها حس الانتماء، فيتيه منه الإحساس بجمالها، ولا يراها سوى مدينة للقبح!! لذلك يصفها بلغة منفرة، تختزل مشاعره تجاهها، وعدم قدرته على التلاؤم معها! فهي مفعمة بلغة سلبية (اللزوجة، الغبار، العفونة، الرطوبة، الرخاوة والخدر) ودلالات غريبة عن البيئة المسلمة، فهي تعبق برائحة تشبه (الخمرة الرديئة) ومثل هذا التشبيه مستمد من مرجعية ثقافية، لا تحرّم الخمر! مما يجعله ينطق بمرجعية الشخصية الغربية! ويتناسب مع أي إنسان ينفر من القبح سواء كان في الشكل أم في الرائحة، وبذلك يسهم هذا التشبيه في تعزيز الصورة السلبية لمدينة بغداد! في حين وجدنا ابن هذه المدينة، يراها عبر منظور نقيض، يجسّد روعتها، خاصة حين ينظر إليها صباحا من النهر، فتبدو "**شيئاً لا يصدق..في ذلك الصباح الربيعي، بدت جديدة، طازجة، فواحة بالشذى القداح، خاصة بعد أن اغتسل هذا الشذى بالماء...أما خضرة النخيل التي ملأت الأفقين، فكانت تتغير كل لحظة شفافة، زاهية، ريانة، وخضرة قاسية أيضا، ولا تخلو في لحظات معينة من تحد.**" (28)

هنا يرى ابن بغداد مدينته أشبه بالحلم، فقد جدّدها الربيع، وغسلها بعطر زهر النارنج، ومما أضفى عليها السحر، أنه اختار إطارا زمنيا لهذا المشهد هو (الصباح الباكر) ولعل أجمل ما في هذا الوصف توحيد مزاج الإنسان العراقي مع الطبيعة؛ إذ رغم روعة خضرة الأشجار، تصاب بالقسوة أحيانا، والتي هي ضرورية، كي تسعفها في مقاومة صفعات الحر صيفا، والبرد شتاء، أما شموخها وارتفاعها، فلا يخلو من تحد، يمتح من روح العراقي، الذي زرعها، وعايشها سنين طويلة، حتى اكتست ملامحه!

افتقد هذا الوصف لمدينة بغداد نبرة الحياد، رغم تعدد منظوره بين الأنا والآخر، حتى ليمكننا القول بأن المؤلف أسقط، أحيانا، صوته على كليهما معا! لذلك يحس (ريتش) منذ وصوله إليها بأنها مدينة عجيبة "**لا تقرأ بسهولة، ولا يحزر عليها، تظل ساكنة هادئة فترة طويلة، حتى يظن أنها فقدت كل حافز، ولم يعد يعنيها شيء، لكن حين تدوي الطلقات على أسوارها، وتزحف نحوها الجموع تتذكر أن لها دوراً، وقادرة على فعل شيء، يفاجئها نفسها، ويفاجئ القادمين إليها، وكأن جنونا أصابها.**" (29)

يحس المتلقي بصوت متعاطف مع المدينة، لا يمكن أن ينطق به غريب عن روحها، ليس فقط لكونه منحها أوصافاً إنسانية (فقدت كل حافز، تزحف، أصابها الجنون، تتذكر أن لها دوراً...) بل لكونه وحّد العراقي بأرضه بصورة استثنائية، فمنح بغداد لحظة الخطر قدرات مدهشة، كأن المؤلف يسقط تعاطفه مع المدينة على لسان الغريب، فيسبغ على المتلقي قلقاً على مصيرها (إثر احتلال الأمريكي) ويحفّز مشاعر الأمل لديه، فيوحي له بما يطمئنه؛ إذ يمتلك العراقي ومدينته قدرات لا يتوقعها أحد، قد يبدو اليأس محكماً قبضته على خناقه، لكنه يقاومه، ففي لحظة الخطر يمتلئ بقوة داخلية، تردّ عنه العدوان، لهذا أكّد (منيف) على لسان الآخر، بأن هذه المدينة مدينة المفاجآت، تستعصي على الفهم، كأنه يوحي إلى مضمر، يشير إلى امتلاك أبنائها والفضاء المكاني، الذي يتحركون فيه، قدرات عجيبة، تتيح لهم مقاومة كل ما يعيقهم! وبذلك لا تمنح الغربة عن المكان بعداً موضوعياً للدلالة؛ إذ يلاحظ المتلقي أن الجمل الأخيرة وليدة قرب روحي، تبدو فيها نبرة الإعجاب واضحة، كأن المؤلف، يريد أن يوحي، على لسان الغريب، باستثنائية المدينة العراقية في لحظة الخطر؛ إذ تفاجئه بعزيمتها على مواجهته! مثلما يريد أن يوحي بهذا على لسان ابن بغداد (عوّاد) فتتحول اللهجة العامة، التي لحظناها في لغة (ريتش) في تحديد المعتدي (الطلقات، الجموع...) إلى لهجة أكثر تحديداً "**بغداد تآمر عليها آلاف مؤلفة من الفيضانات والأغراب والظلّام، وظلت وبقيت...**" إذ إن ابن بغداد، على نقيض الغريب، استطاع أن يخصّص، ويحدّد من تآمر على مدينته من عوامل طبيعية (الفيضان) وبشرية من أعداء الخارج (الأغراب) وأعداء الداخل (المستبدين والفاسدين)

ما يلاحظ هو اتفاق الغريب مع ابن بغداد في منح الإنسان العراقي قوة معنوية في مواجهة الشدائد، ومنحه كبرياء، تسعفه في رفض وجود الأغراب والمستبدين، مثلما تسعفه في التعاطف والتوحّد بين إخوته العراقيين في مواجهة غضب الطبيعة، رغم اختلافه معهم في الدين أو المذهب أو العرق، فكأن الروائي يوحي بسمات أزلية، عصية على النوائب، تصاحب العراقي! فترقى بشخصيته، وتعمل على تميّزه، فهو ابن حضارة عريقة، تقيه من الذوبان في الآخر، مهما كانت المواجهة بينهما قوية!

التناص الشعبي وإشكالية الأنا والآخر:

أسهم التناص الشعبي في تقديم إشكالية (الأنا) والآخر، ما أتاح للمتلقي فرصة معايشة لغة تنطق بروح البيئة، وما يهيمن عليها من رؤى وإكراهات، ترسم ملاح الإنسان، وما يعتريه من مخاوف وأوهام، وما ينبض في قلبه من مشاعر الحب والكراهية! إذ يُلمح هذا التناص للمتلقي بما يعتري (الأنا) من قلق تجاه الآخر وعدم الثقة به، فحين ينصح الوالي (داود باشا) بالاستعانة بطبيب القنصل الإنكليزي لمعالجة ابنته المشلولة، يقول: "مثل اللي يؤمّن البزون شحمة." فيتحول الغريب إلى قط لا أمان له، تهمه مصلحته، مستعد لسرقة (الأنا) والإساءة إليها! وبذلك ينتزع من الآخر إنسانيته، ويخضعه لنسق ثقافي، يشوّهه، ويصبّه في قالب واحد هو العداء والشر! فيحس المتلقي أن هذا التناص قد كثّف خوف (الأنا) من الآخر وعدم الثقة به! كما كثّف مشاعر الحقد تجاهه، حين وصف القنصل بحكمة شعبية "اللي يعيش بالحيلة لابد يموت بالقهر" تجسد أحلام البسطاء من البغداديين، وتلمح إلى رغبتهم المكبوتة في القضاء على الآخر (المستبد والمستعمر) حتى باتت أمنيتهم أن يموت الغريب والفاسد قهراً لا بالسيف عقاباً له على

سلوكه الملتوي! كما أن تأكيد موت الآخر، في هذا التناص، باستخدام لفظة (لابد) يوحي برغبة مكبوتة تحقق انتصارا عليه، ولو بموته قهرا!

أخيراً ثمة رغبة لا واعية، لدى الروائي منيف، في بسط هيمنة (الأنا) على الآخر، ولو عن طريق الهيمنة اللغوية، لذلك ينطق القنصل الإنكليزي لغة شعبية، تتجسد في المثل الذي يقول: "القرعة تفاخر بشعر ابنة خالتها." يكثف هذا التناص وجهة نظر بعض العراقيين في أن أحداً لا يستطيع الوقوف في وجه الإنكليز سوى فرنسا، ويفصح عن سخريته بهؤلاء، الذين لا يعتمدون على أنفسهم في مواجهة الآخر؛ بل يلجؤون إلى تمني حدوث مواجهة بين الغرباء أنفسهم، واللافت للنظر أن السخرية، هنا، تحدث أقصى أثر ممكن، لكونها تصدر عن القنصل نفسه، مما يعني أن الروائي تعمّد أن ينطق الآخر لغة شعبية، تحرك وجدان (الأنا) وتحرّضها، بقطع النظر عن إمكانية صدور هذا المثل بصوت القنصل؛ إذ من المعروف أن المثل الشعبي يحتاج، من أجل استخدامه، إلى امتلاك روح البيئة الاجتماعية والثقافية التي أنتجته؛ أي إلى معايشة طويلة لهما، وهذا قلّما يتاح لدى الآخر، خاصة المعتدي، لأنه يفتقد علاقات إنسانية عميقة، توصله إلى روح البيئة، من هنا كان استعمار الشخصية أصعب بكثير من استعمار الأرض!

الهوامش:

1. عبد الرحمن منيف "أرض السواد" ج1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ج1، ص291
2. المصدر السابق، ج2، ص81
3. المصدر السابق نفسه، ج3، ص122 -123
4. نفسه، ج1، ص415
5. عبد الرحمن منيف "الكاتب والمنفى" دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص287
6. "أرض السواد" ج1، ص517
7. المصدر السابق، ج1، ص367
8. المصدر السابق نفسه، ج2، ص296 -297
9. نفسه، ص304
10. نفسه، ج3، ص126
11. "الكاتب والمنفى" ص396
12. سورة التوبة، آية 103
13. "أرض السواد" ج2، ص192
14. المصدر السابق، ج2، ص192 -193
15. المصدر السابق نفسه، ج3، ص290
16. نفسه، ج2، ص201 -202
17. هومي. ك. بابا "موقع الثقافة" ت. ثائر ديب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص163، بتصرف
18. "أرض السواد" ج1ص102
19. المصدر السابق، ج1، ص384
20. المصدر السابق نفسه، ج3، ص201
21. نفسه، ج1، ص261
22. نفسه، ج1، ص400
23. سيد ياسين "الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر" مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1993، ص95
24. "أرض السواد" ج1، ص377
25. المصدر السابق، ج1 ص721
26. المصدر السابق نفسه، ج3، ص131
27. نفسه، ج1 ص385
28. نفسه، ج1، ص457
29. نفسه، ج1، ص51

□□

الأدب العربـــــــي المعاصر وسـؤال ما بعد الحداثة

□ د. أحمد علي محمد*

يحاول هذا المبحث الإجابة عن أسئلة يراها جوهرية، يفترضها عنوانه أساساً، منها: هل الأدب العربي المعاصر بفنونه المختلفة دخل في مرحلة ما بعد الحداثة، وهل بالإمكان تمييز حدود واضحة بين مرحلة الحداثة وما بعدها، وهل أمر تحقيب المراحل الفكرية خاص بآداب الغرب، أم أنه يشمل سائر آداب العالم ومنها الأدب العربي؟

مصطلح الحداثة (modernisme) منجز من أهم منجزات الثقافة الغربية المعاصرة، وإذا كان لزاماً من باب الضبط المنهجي للبحث، تحديد مرحلة الحداثة، فإن المشهور في هذه المسألة أن المصطلح نشأ منذ مطلع القرن العشرين، حين أطلقت الكنيسة الكاثوليكية مصطلح حداثة على الحركات التجديدية التي قام بها المتنورون الذين أفادوا من الإنجازات العلمية المعاصرة في تأويل النصوص الدينية، وسرعان ما تمخضت عن جهود أولئك الحداثيين حركة فكرية أطلق عليها اسم "حداثة"، عنيت باستبدال المنهج العقلي عند ديكارت والمنهج التجريبي عند بيكون بالمرجعيات الدينية في الفكر.

ومن المهم أن نشير على أن الحداثة قيمة فكرية أكثر منها ظاهرة منوطة بالتحولات العلمية والتكنولوجية. إنها بمعنى آخر أثر من آثار الثورة العلمية والتكنولوجية في الحياة النفسية والاجتماعية، نجمت عنها تحولات جمة على مستوى القيم وعلى مستوى السلوك الإنساني عامة كالتحول المادي والشعور بالاغتراب والتمرد على الثوابت وتجاوز المعهود ومجاوزة الأنظمة التقليدية للفن(1)، مما أثر بصورة مباشرة في طبيعة الإبداع الأدبي وفي جوهر النشاط النقدي

* أكاديمي وباحث من سورية.

على حد سواء، فغدت النصوص الأدبية في ضوء الحداثة مجالاً للتجاوز، فلم تعد هنالك قوانين واضحة تحكم الفن، كما أن النصوص التي أضحت مجالاً للتأويل تخطت صور الفن الموروث، فعمدت إلى الانزياح، وكذا النقد آثر المضي في سبل التحديث، محاولاً "إلغاء المعنى المسبق للنصوص بما فيها النصوص الدينية، وربط الدلالات النصية بالمتلقي، والقول بالدلالات اللانهائية للنص والنزوع الدائم إلى الشك وغير ذلك(2).

جسدت الحداثة في الفكر الغربي أزمة الإنسان المعاصر، نجمت عنها تحولات مادية كان من شأنها استنزاف طاقات الإنسان العاطفية والروحية، فغدا على أثرها بائساً كئيباً غريباً عن عالمه، ومع سطوة المادة والثقة الكبيرة بمقدرات العلم والإيمان الثابت بالعقل البشري، تولد شعور بالتمرد على منجزات العلم الحديث ونتائج العقل المعاصر، وذلك بالاستفادة من صفة التجاوز التي امتازت بها الحداثة، فظهرت حركة سميت فيما بعد الحداثة (postmodernisme)، انبثقت من صميم الحداثة نفسها، وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين، وقد برزت في سياق تجاوز الحداثة ذاتها، ميزت نفسها من الحداثة السابقة بالتشكيك في قيم الحضارة والسعي المستمر للتحرر من الأشكال التقليدية والعناصر التراثية(3).

تأثر الفكر العربي بالحداثة وما بعد الحداثة الغربية، في وقت واحد تقريباً، أي من النصف الثاني للقرن العشرين، وقد ظن نفر من المنظرين العرب الذين عنوا برصد تلك المؤثرات أن هنالك ظروفاً أسهمت في خلق حداثة عربية على غرار الحداثة الغربية، مع أن الموجات الحداثية وموجات ما بعد الحداثة أصداء فكرية كما أشرنا لا تحتاج إلى استنساخ ظروف مشابهة لتتغلغل في فكر ما وفي ثقافة ما، وإنما تؤثر في مجتمعات هيأت نفسها للتحديث، أو أنها وعت حتمية الدخول في مرحلة الحداثة، فعبرت عن استعدادها إلى التضحية بكثير من قيمها الثابتة في سبيل الحداثة وعلى مستويات حياتها كافة، ومع ذلك زين الوهم للدكتور شكري عياد أن هنالك ظروفاً دينية مشابهة لظروف الحداثة الغربية، نجم عنها حداثة عربية، منها ظهور جماعة دينية يهودية ظهرت في مصر سميت بجماعة الفن والحرية، دعت إلى تحرير الفن من فكرة التدين(4).

وإذا كانت مرحلة التفكير التنويري التي تمخضت عنها حركة الحداثة في الغرب غنية عن الدخول في صراعات دينية جديدة من أجل الدفاع عن وجودها خارج إطار المجتمعات الغربية، لأنها في الواقع قد قطعت نصف قرن من الزمان وهي تدافع عن كينونتها، فليس من المنطقي أن ترمي إلى استنساخ نفسها وهي تؤسس مرحلة جديدة؛ أعني مرحلة ما بعد الحداثة، والغريب في الأمر أن المنظرين العرب، لم يشعروا بأثر الحداثة في الثقافة العربية إلا في مرحلة تجاوز الحداثة ذاتها، من أجل ذلك كان البحث عن ظروف دينية تولدت فيها حداثة عربية فكرة ليست واقعية.

كانت الحداثة في لحظة انبعاثها وفي لحظة توهجها أشبه بالأمواج التي لا ترد، وما من أحد يستطيع أن ينكر تغلغلها في المجتمعات الحديثة عامة، بيد أن تأريخ الحداثة في المجتمع العربي ارتبط برصد آثار الحداثة لدى المثقفين، وعلى كل حال فإن مسألة قبول تلك المؤثرات لا يعني أنها قد انبعثت مع هذا الموقف الذي جاء لاحقاً في مصلحتها، كذلك لم يكن رفضها عند نفر من المثقفين وذوي الفكر أنها غير موجودة، لأن ذلك الجدل أصلاً نجم عن الآثار التي تركتها الحداثة في بنية المجتمع العربية وفي بنية العقل العربي، من أجل ذلك كان الموقف الإيجابي في هذا الموضوع

يتصل بالكلام على أثر الحداثة في الثقافة العربية، وليس الكلام على ظروف نشوء حداثة عربية، لأن الحداثة كما قدمنا آنفاً نجمت عن النهضة العلمية في الغرب وهذه حقيقة شديدة الوضوح.

ربما كانت أولى الصدمات الحقيقية المؤثرة للحداثة الغربية في الثقافة الأدبية العربية حدثت مع ظهور مجلة شعر اللبنانية التي أسسها يوسف الخال سنة 1957م، على غرار آزر باوند الذي أسس مجلة بالاسم نفسه في الغرب، وقد فسح الخال في المجال للأصوات الشعرية الشابة لتعبر عن غربتها وقلقها وضياعها من خلال نمط شعري لا يعترف بالقيم الفنية الموروثة عامة سمي بقصيدة النثر، كان أدونيس واحداً من أعلامها، ويمكن أن يلحظ المرء من خلال الاطلاع على تلك التجارب المنجزة إذ ذاك تحت مسمى قصيدة النثر، الخلط الواضح بين أفكار الحداثة وما بعدها، ولا سيما ما اتصل بالتمرد على القيم والإيمان بالتجريب والانحياز إلى التجاوز.

وعلى الرغم من أن شعر الحداثة قد جاز نصف قرن من الزمان، إلا أن مسألة تقبله لا تزال بين أخذ ورد، والسبب في ذلك أن ثقافة الحداثة لم تلق قبولاً واسعاً لدى المتلقين، لأنهم وجدوا في التحول الشعري الحداثي مسخاً للشعر وانهياراً لقيم الفن دفعة واحدة، وبدلاً من أن يقوم دعاة الحداثة الشعرية بمعالجة التشوهات التي أحدثتها الحداثة في جسد الثقافة الشعرية، اتهموا القارئ بالجهل والتخلف، ومن الطبيعي أن تواجه محاولات التحديث الشعري بدءاً بأشعار أدونيس الحداثية الأولى كقصيدته التي نشرها بعنوان "**مرثية الأيام الحاضرة**" في أوائل خمسينات القرن العشرين، والتي يقول فيها:

في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك
العوانس والأرامل العائدات من الحج
والملوث بعرق الدراويش حيث تتخطف السراويل
ويحبل الصوف بالمعجزة
وتحظى بريبها جرادة الروح(5)

وانتهاءً بشعر ما بعد الحداثة عند بول شاوول الذي أثار اشمئزاز أحد القراء فكتب مقالة إلكترونية على الشابكة جاء فيها: "حين نتصفح دواوين تجارب شعر ما بعد الحداثة نجد أن هذه النصوص قد فقدت جاذبيتها وأصبحت مسخاً بلا ملامح، انهار المعنى وبقيت دلالاته كومة من جثث الصور الغرائبية... فشعر ما بعد الحداثة ممثلاً بديوان بول شاوول "أيها الطاعن في الموت" يتأزم فيه المعنى على النحو الذي يبرز في قوله:

تأفل الثلوج إلى نافذتك
وأنت تحدّق في العصفور الذي يرحل
والكلمة التي تحرس الغابة
وتحمي فمك من الرمل(6).

تفتقت الجهود النقدية في الفكر الحداثي العربي بطريق د. طه حسين الذي أحدث هزة عنيفة في المجال النقدي من خلال إعمال منهج الشك الديكارتي في دراسة الشعر الجاهلي، بيد أن تلقي هذه الصدمة في الأوساط النقدية والفكرية لم يفض إلى نقد الحداثة في سبيل تجاوزها كما حدث في الغرب؛ بل انصبت جهود كثير من النقاد حول إحباط مقولات الشك التي طبقها د. طه حسين على قضايا الأدب، مما شكل ضغطاً كبيراً على الفكر التنويري الذي خط د. طه حسين أساسه في كتابه "**في الشعر الجاهلي**"، وقد تظاهر بالتراجع عن كثير من أفكاره الحداثية في ذلك الكتاب، فقام بتعديله حين أخرج نسخة أخرى سماها "في الأدب الجاهلي"، وقد حاول نفر غير قليل من النقاد المحدثين متابعة خطوات د. طه حسين في تجديد

الفكر النقدي في ضوء ثقافة الحداثة، فظهر جيل شديد الثقة بمقدرات التطبيقات البنيوية وعلى رأس هؤلاء كمال أبو ديب ويمنى العيد وغيرهما، ثم برز نفر آخر في المرحلة المعاصرة نفسها التي شهدت شيوع التطبيقات البنيوية سموا أنفسهم بنقاد ما بعد البنيوية، صدر لبعضهم مؤلفات تشي بتحولهم إلى التفكيك كان منهم عبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير"، وعبد العزيز حمودة في كتابه "المرايا المحدبة"، وهما من أبرز منتقدي البنيوية العربية ومن أشد المدافعين عن التفكيك أو مرحلة ما بعد الحداثة النقدية.

لقد خطا الغذامي في كتابه الأخير المسمى بـ "**القبيلة والقبائلية**" خطوة واسعة باتجاه ما بعد الحداثة ليس على المستوى النقدي فحسب؛ بل على المستوى الفكري والاجتماعي والسياسي أيضاً، مطلقاً فيه رصاصة الخلاص على الفكر العربي القومي، ومبشراً فيه بتحقيق نظرية ما بعد الاستعمار، التي تقوم على تجزئة المجزأ، يقول في مقدمة كتابه المذكور آنفاً: "من أكثر السمات الراهنة هو البروز القوي للعرقيات والطائفيات والمذهبيات ومثلها القبائلية وهي كلها تمثل عودة للهويات الأصولية بأقوى صيغها حتى لتبدو أشد حدة مما كانت عليه قبل مرحلة كمونها المؤقتة في فترات مضت، وهي تكشف عن خروج المكنون إلى العلن سياسياً وثقافياً ومعتقدياً وسلوكياً ويقابل ذلك تراجع للمعاني الكبرى في المثاليات في الحرية والوحدة"(7).

عبرت الحداثة من خلال المؤلفات النقدية الآنفة عن بؤسها وإفلاسها، لأنها لم تستطع ملامسة قضايا الإنسان العربي، ولم تسع إلى فهم التحولات الفكرية الحقيقة في حياته وفكره؛ بل أرادت أن تمضي ضمن إيقاع الحداثة الغربية والتحول تلقائياً معها إلى ما بعد الحداثة، لهذا رفض القارئ العربي المشروع الثقافي الذي جاءت به الحداثة الشعرية والنقدية على حد سواء، والسبب فيما أعتقد أن التحول الحداثي في هذين المجالين لم يضف إلى المخزون الأدبي والنقدي ما يستحق الذكر، إذ الثقافة العربية في هذين المجالين ثرية، والقارئ العربي متمكن في ثقافته الأدبية واللغوية، فلم ير فيما جاءت به الحداثة سوى تشوهات تصيب الأدب واللغة والنقد، من أجل ذلك لا تزال أشعار الحداثة تعاني الرفض، ولا يزال النقد الحداثي موغلاً في تيهه، حتى لكأن القصيدة العربية وكذا النقد العربي لم يدخلا مرحلة الحداثة بعد.

مع انقضاء رحلة الحداثة التي قطعتها الآداب الغربية، فإن السؤال المطروح هنا لا يزال يدور حول مدى تأثر الأدب العربي بثقافة ما بعد الحداثة، وهو سؤال ذو شأن، إذ اتصل بالأنواع الأدبية الأخرى كالمسرح والرواية.

إن الشعر العربي والنقد العربي، وقفاً عند أعتاب الحداثة دون أن يلجأ بصورة حقيقية فيها، وصحيح أن هنالك إسهامات عديدة في الشعر الحداثي وفي النقد الحداثي كما أشرنا آنفاً، إلا أن تلك النتاجات لم تكن فاعلة ولا مؤثرة إلى الحد الذي يجعلها سمة فارقة لمرحلة ثقافية تعرف بالحداثة على النحو الذي أثرت فيه الحداثة الغربية في حياة شعوبها وفي تطور مجتمعاتها، وعليه إن كان للحداثة الشعرية والنقدية حيز في أنساق المعرفة الأدبية وفي أنساق الثقافة المعاصرة إلا أنه حيز هامشي وضعيف من حيث التأثير في تطلعات القارئ العربي إلى الفن الذي يحمل خواص المرحلة التاريخية المعاصرة، وهو أمر يشير إلى تراجع مريع في مسيرة الشعر العربي والنقد العربي، كما يشير إلى ضآلة إسهامهما في الحصيلة الثقافية للقارئ، وهذا ما أدى بالطبع إلى ضيق المساحات التي يحتلها الشعر والنقد من الاهتمام الثقافي المعاصر، وهذه فكرة واقعية تؤكد تراجع الشعر وتراجع النقد أيضاً، مما

فسح في المجال إلى تقدم أنواع أدبية أخرى أقصت الشعر والنقد على حد سواء عن مجالات الحداثة الحقيقية، وعن مجالات الحياة الواقعية، وهما المسرح والرواية.

كان فنا المسرح والرواية أكثر فنون الأدب العربي استجابة للحداثة وما بعدها؛ لأنهما ثمرة تأثر الأدب العربي بآداب الغرب أصلاً. إذ المسرح بحسب طبيعته كان قد أفاد من التقنيات الحديثة ولا سيما "آلات التصوير الفوتوغرافية والسينمائية وآلات عرض الأفلام وغير ذلك من الوسائل التي أسهمت في إزالة الفوارق بين التقنيات المسرحية والسينمائية، وهذه هي مرحلة الحداثة في المسرح"(8).

أما مرحلة ما بعد الحداثة في المسرح العربي فقد جاءت إثر انتشار التلفاز وهيمنة ثقافة الصورة المتلفزة وتغلبها من ثم على المعنى، من أجل ذلك كان على المسرحيين الاعتراف بالهزيمة أمام تقانة الصورة التلفازية، والاستفادة من ذلك التطور الذي أحدثه التلفاز في المجتمعات العربية والعالمية على حد سواء، لهذا لم يكن أمامهم سوى الاعتماد على الصورة لينتموا إلى عصر ما بعد الحداثة.

لقد أسهمت ثورة الاتصالات في تثبيت ثقافة التلفاز وثقافة الصورة الرقمية، كما أنها حولت النشاط الأدبي عامة إلى فضاءات إلكترونية تعاظم من خلالها عدد القراء، الذين يطمحون إلى مزيد من الاطلاع أو التصفح، وكانت الشابكة الإلكترونية تتيح لهم كل يوم المزيد من الصورة المرئية المسطحة، بصورة لا يمكن مقارنتها بما يعرضه المسرح من مشاهد محدودة، بيد أن ثقافة الصورة بما تنطوي عليه من متعة، عمدت إلى إزاحة الدلالة العميقة التي تنقلها اللغة المسرحية بطريق الحوار عن محور الموضوع، ومن ثم أسهمت في تفكيك المعرفة، لتغدو في غاية السطحية والسذاجة، مما أثر فعلياً في إقصاء المسرح إلى الهامش لتغدو الصورة الرقمية في مركز الاهتمام وعلى المستويات كافة"(9).

تراجع المعنى في الثقافة المعاصرة لتتقدم الصورة، وهذا التغير قد ترك أثراً بالغاً في كيان الفن المسرحي سواء على مستوى النص أم على مستوى العرض(10)، فلم تعد الدرامية في مسرح ما بعد الحداثة تظهر إلا من خلال الصور الرقمية، لتغدو المشاهد العنيفة جزءاً من أحداث شبه يومية تبثها المحطات الفضائية من دون أدنى اعتبار للحال العاطفية والانفعالية للمشاهد، حتى لكأن المأساة جزء من الحياة الحديثة، أو أنها تحولت عن طبيعتها السابقة في مسرح الحداثيين، وربما كان مسرح ما بعد الحداثة يتحرك خارج إطار الدراما، ذلك لأنه لا يسعى إلى إيجاد فجوة ينتظر من المتفرج سدها؛ بل توجد فجوات لتعطيل صناعة المعنى(11).

انزاح مسرح ما بعد الحداثة كلية إلى فن العرض، "فأصبحت النصوص مكثفة ومتقطعة ضمن العرض، ولم تعد تعبر بشكل مباشر، بصرية الكتابة للنص المسرحي(16). وعلى هذا أضحى النص المسرحي في مرحلة ما بعد الحداثة "نصين: نص بصري وعرض بصري ومتفاعل، وهو قبالة النص المسرحي الحداثي الذي يقوم على نص أدبي وعرض تقليدي ومتفرج هامشي"(17).

ولعل المثير في مسرح ما بعد الحداثة أن المتفرج غدا جزءاً فاعلاً أو متفاعلاً في اللعبة المسرحية؛ ذلك لأنه أخذ "يبحث عن اللذة الفكرية لبصريات النص، والعرض ليس لتقديم الأجوبة وإنما البحث عن الأسئلة المصيرية التي يمنحها النص والعرض للمتفرج، إذن النص والعرض البصري هما اللذان يصنعان متفرجاً متفاعلاً"(18).

ويمكن الإشارة إلى كثير من العروض المسرحية العربية التي كانت شديدة التأثر بمسرح ما بعد الحداثة، كمسرحية "سمفونية وحشية" التي قدمها المخرج المسرحي محمد بني هاني في مهرجان فيلادلفيا المسرحي سنة 2006، وقد "اعتمد المخرج على تقديم الصور المرئية للمشاهد بغية إعطاء المتفرج صوراً عكسية عن مجرى سير الحياة في الواقع، حيث ابتدأت المسرحية بخروج الممثلين من التوابيت لتبدأ حياتهم، وبعد ذلك عرض المخرج عدداً من اللوحات الحركية للأجساد بصورة متقنة استغنت فيها المسرحية عن الحوار التقليدي بين الشخصيات كما تخطت مسألة السرد للأحداث وتجاوز الجانب الدرامي للمشاهد المسرحية"(19).

أما الرواية فقد كانت شديدة الاستجابة لتحولات ما بعد الحداثة ربما كانت أهم سمة من سمات ما بعد الحداثة في الرواية رفض الوسائط الحداثية، التي كانت تتيح للمؤلف خلق عالم منظم "يسمح باستخلاص عبارات عن الخبرة الإنسانية من خلال تعقيدات الوجود"(20)، ولهذا السبب خرجت على منطق النظام وشكلت تحدياً للمنطق وللتكامل في آن، وقد مثلت قصة "الحياة" لجون بارت اتجاه ما بعد الحداثة من حيث إن الشخصيات فيها لم تكن خارج وجود فعل القراءة الذي يجريه المؤلف نفسه، وهو وجود وهمي، بمعنى أنه مجاوز للواقع "ومن هنا يطلع القارئ على بنية القصة بطريق تصوير السارد متورطاً في عملية كتابة القصة في أثناء حدوثها، وهذه التقنية تمحو الفارق بين المؤلف الحقيقي والسارد كما ظهر مصطلح ما بعد الدرامية إذ لم يعد المعنى والفعل والأعراف عناصر رئيسية في العرض المسرحي؛ بل أصبح التركيز على الجو العام وليس على الحبكة، ومن هنا لم يعد المسرح يستهدف خلق عمل متماسك قابل للفهم؛ بل يطالب بجمهور نشيط وفعال يمتلك القدرة على معالجة آنية بوساطة ملكة الاختيار والبناء الخاص"(2).

لقد تراجعت قيم فنية كثيرة في المسرح بتأثير فكر ما بعد الحداثة، ليغدو كل شيء قابلاً للتجريب، وفي سبيله وجب أن تتحول اللغة إلى مجرد إشارات، والمشاهد إلى صورة مرئية، إذ "تتمثل شفافية اللغة عند الحداثيين بالفكر التنويري، لأن اللغة تمثل الأفكار والأشياء؛ إذ الدوال تشير إلى مدلولات والواقع يكمن داخل المدلول، أما تصورات ما بعد الحداثة فلا تعترف إلا بوجود دوال، لهذا تنتفي فكرة الواقع المستقر، فليس هنالك سوى سطح ليس بذي عمق(13). وليس ذلك فحسب؛ بل إن الممثلين تحولوا إلى مجرد أجساد، فإذا كان "مسرح الحداثة قد اعتمد على العبث، فإن مسرح ما بعد الحداثة قد اعتمد على الهستريا الأنطولوجية، وهو الأمر الذي دعا إليه المخرج المسرحي الأمريكي (ريتشارد فورمان) وغايته مسرحة عمليات التفكير في مجموعة من الصور المعقدة والمركبة لإنتاج مسرح بعناصر تجريدية يقوم المشاهد بممارسة الاستغراق الذهني وسط هستريا أنطولوجية تطلقها الصور المتلاحقة بينما الممثلون مجرد متحدثين لإيصال الفكرة(14).

ومست تلك التحولات الحوار المسرحي ليغدو هو الآخر مرئياً، كما شملت فكرتي الزمان والمكان والبناء السردي عامة والبناء الموسيقي للعرض وغيرها(15)، وهذا التحول بالطبع جاء ضمن سياق تحول المعنى من كونه محكوماً بالمنطق إلى صور محكومة بالمناسبة وباللحظة والآنية التي تكتسب معناها وقيمتها من فن جديد برز في مسرح ما بعد الحداثة سمي بفن الأداء الذي كما هو الشأن عند صموئيل بيكيت الذي "أكد نظرية تمحو الحدود بين السارد والشخصيات، من هنا تبرز قضية القصة في مسألة الحفاظ على الهوية في عالم الوهم"(21).

وعليه فإن هذه الرواية تتحدى النظام بطريق إبراز الغموض ممتزجاً بوعي القارئ الذي يستحضر الوهم إلى الوجود، فتظهر علاقة السارد المشوشة بالعالم المركب، وأما الصعوبات التي يواجهها القارئ فتتمثل في مشكلة التمييز بين السارد والمؤلف(22).

أما الرواية العربية فقد انزاحت نماذج كثيرة منها إلى التعبير عن أفكار ما بعد الحداثة منها رواية "من يسكب الهواء في رئة القمر للكاتب العراقي بشار عبد الله الصادرة عن دار الأديب في عمان 2007م، وقد انطوت على نقد القيم والأيدلوجيات، ونهضت بالتشكيك المعرفي، وقامت على التنوع المنهجي والتحرر الكلي من القيود التي يفرضها الشكل الفني الحداثي، والخروج على سلطة التاريخ والسياق(23).

وخلاصة القول:

أرادت هذه المقالة أن تشير إلى آثار فكر ما بعد الحداثة في الأدب العربي، وكانت تلك الآثار شديدة البروز في الرواية والمسرح، في حين غابت ملامحها في الشعر المعاصر، والسبب في ذلك أن السياق الشعري ثري عند العرب، من أجل ذلك كانت المؤثرات الأجنبية فيه محدودة، أما النظر النقدي المعاصر فقد ظهر فيه خلط واضح في تمييز مراحل الحداثة عما بعدها، ومن ثم أثر ذلك في استيعاب قيم ما بعد الحداثة ليس في الأدب فحسب؛ بل في مناحي الثقافة المعاصرة عامة.

الهوامش:

1ـ مقالة بعنوان "ما بعد الحداثة" صحيفة إلكترونية منشورة بتاريخ 1/ 3/ 2008م.
2ـ المرجع السابق.
3ـ المرجع السابق.
4ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين لشكري عياد سلسلة عالم المعرفة الكويتية سبتمبر 1998م.
5ـ الأعمال الكاملة لأدونيس.
6ـ مقالة بعنوان "أزمة المعنى في شعر ما بعد الحداثة" لمظاهر اللاجامي صحيفة إلكترونية 1/ 3 / 2007م.
7ـ كتاب القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة لعبد الله الغذامي صدر عن المركز الثقافي بالغرب يتألف الكتاب من ستة فصول: هويات ما بعد الحداثة ـ الإسلام والقبيلة ـ المستغرب ـ ثقافة القبيلة ـ إعادة اكتشاف القبيلة ـ الأصول.
8ـ مقالة بعنوان "مسرح ما بعد الحداثة مأزق الصورة المرئية لنجم الدين السمان ـ الشابكة الإلكترونية موقع بيان الثقافة الأحد 8 صفر 1423 العدد 119.
9ـ المرجع السابق.
10ـ المرجع السابق.
11ـ مقالة بعنوان: المسرح في ظل ما بعد الحداثة، ملحق الثورة الثقافي 30/ 11/ 2010م.
12ـ المرجع السابق.
13ـ المرجع السابق.
14ـ المرجع السابق.
15ـ مقالة بعنوان "مسرح ما بعد الحداثة، مأزق الصورة... الشابكة.
16ـ مقالة بعنوان "النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة في مسرح ما بعد الحداثة" د. فاضل سوداني الشابكة 6/ 11/ 2007.
17ـ الإشارة المرجعية السابقة.
18ـ الإشارة المرجعية السابقة.

19ـ مقالة بعنوان "في المسرح ما بعد الحداثة" مسرحية سمفونية وحشية لمحمد بني هاني، الشابكة الإلكترونية بقلم مهند عدنان صلاحات 22/ شباط 2011.

20ـ مقالة بعنوان منشورة على الشابكة الإلكترونية بعنوان: "خصائص الرواية في ما بعد الحداثة تأليف شانون وليامز من كتاب جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة تأليف مجموعة من المؤلفين نشر دار نينوى للنشر والتوزيع دمشق 2010/ ترجمة أماني رحيمة.

21ـ الإشارة المرجعية السابقة

22ـ الإشارة السابقة.

23 ـ مقالة بعنوان: "الاستراتيجيات السردية وسياسة التمثيل في رواية ما بعد الحداثة ـ أماني أبو رحمة" الشابكة الإلكترونية 24 / 5/ 2010.

□□

رأسمالية المدرسة في عـــالم مـــتغير الوظيفة الاستلابية للعنف الرمزي

□ صابر جيدوري*

عندما وقعت على كتاب المفكر السوري الدكتور علي أسعد وطفة (رأسمالية المدرسة في عالم متغير: الوظيفة الاستلابية للعنف الرمزي) الذي صدر أخيراً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، امتلكني إحساس عميق وشامل بالسعادة وغمرتني حالة من النشوة الفكرية لاقتناعي الفائق بأن الكتاب يحمل في طياته رؤية نقدية جديدة لوظيفة المدرسة في عالم ما بعد العولمة والحداثة. وعلى الأثر بدأت رحلة هادئة أتمعن فيها في صفحات الكتاب وأطوف بين معانيه استكشافاً للنظريات والأفكار والدلالات التي ينطوي عليها. وإنني بعد الاطلاع المعمق على مضامين الكتاب واستكشاف الغنى الكامن بين دفتيه أغتنم هذه الفرصة لأزف إلى المؤلف تهنئة صادقة على ما يحفل به كتابه هذا من طفرات فكرية نقدية تتسم بالعمق وتتميز بالأصالة الفكرية في تداول رشيق للعلاقات الحيوية بين الرأسمالية والمدرسة.

وليس ثمة غرابة أو مغامرة في أن يخوض المؤلف الدكتور وطفة خوضاً نقدياً إبداعياً في قضايا المدرسة والعولمة والثقافة، لما عرف عنه من حصافة فكرية ونزعة نقدية وروح ثورية جعلته من أكثر المفكرين العرب في مجال علم الاجتماع التربوي قدرة على تناول القضايا الفكرية التربوية المعاصرة تناولاً فذاً وأصيلاً بحكم خبرته الطويلة وأصالته العلمية وانتسابه إلى المدرسة الفرنسية النقدية لعلم الاجتماع النقدي الجديد بزعامة المفكر النقدي الكبير بيير بورديو الذي أسس فضاءً فكرياً متجدداً وحداثياً للعلاقة بين التربية والحياة السياسة الرأسمالية.

* دكتور في كلية التربية جامعة دمشق.

يلامس المؤلف في كتابه (رأسمالية المدرسة) أكثر قضايا التربية والتعليم حساسية وجوهرية في عصر التقانة والصيرورة والمال ودورة الرأسمالية الجديدة. يقع هذا الكتاب في ثمانية فصول وخاتمة، امتزج فيها الفكر بالخبرة، وتخاصب فيها التأمل بالرؤية الناقدة. والكتاب يتناول جوهرياً الدور الاستلابي للمدرسة في النظام الرأسمالي الجديد، كما يتناول الوظيفة الطبقية لمناهجها الخفي الذي يتجلى في صيرورات العنف الرمزي والرسائل الصامتة بوصفها قوة تستهدف الجوانب الإنسانية في المدرسة وتدمرها. فالمدرسة كما يقدمها الكاتب تحولت في عصر الرأسمالية الجديدة إلى أداة إنتاج رأسمالية وصارت جهازاً لإنتاج وإعادة إنتاج النظام الرأسمالي في حلته الجديدة، حيث تمارس وظيفتها الطبقية والأيديولوجية وفعالياتها في عملية الاصطفاء التربوي بأوسع معانيها. والكتاب في تتابع فصوله يتناول الدور الرأسمالي للمدرسة في عصر العولمة والميديا بوصفها نموذجاً جديداً للمدرسة المدججة بالتكنولوجيا والتقانة، كما يتناول عمليات الاستلاب والصراع الطبقي في فضاء المدرسة.

والمؤلف لا يقف عند حدود وصف الفعاليات التربوية والعلاقات القائمة ما بين المدرسة والأنظمة الاجتماعية الرأسمالية الجديدة؛ بل يتجاوز هذا كله ليقدم رؤية مقترحة جديدة لمدرسة أكثر أنسنة وعدلاً. ولعله من العسير على المرء في حدود هذا المقال أن يفي المؤلف وكتابه حقهما من التقدير والتعريف، وبخاصة حين وجدت بعد قراءتي أن ما يجمع بيننا من رؤى وتوجهات في قضايا التعليم أكثر بكثير مما نتباين فيه. ونظراً لأهمية موضوع رأسمالية المدرسة، واستمتاعاً بما أورده المؤلف حول هذا الموضوع من منظور مبدع، فإنني سأقدم قراءة نقدية للكتاب أبرز فيها مختلف المعاني والدلالات والأفكار مغنياً هذه الأفكار ببعض التصورات النقدية على بعض ما أورده المؤلف من أفكار ورؤى في هذا الكتاب المتميز.

الدور الاستلابي للمدرسة في النظام الرأسمالي الجديد:

في هذا المبحث يبين المؤلف أن النظام الرأسمالي الجديد للمدرسة يعمل على تحقيق هدفين أساسيين: يتمثل الأول في إنتاج أناس مؤهلين جيداً لأداء أدوار رأسمالية تسويقية للنهوض بقدرات النظام الرأسمالي، ويتمثل الثاني في إنتاج طبقة عمالية بروليتارية قادرة على الوفاء بمتطلبات هذا النظام وتلبية احتياجاته. ووفقاً لهذا الدور الثنائي الجديد للمدرسة، قام المؤلف بالتمييز بين مرحلتين أساسيتين متضافرتين وظيفياً: في المرحلة الأولى يتم إخضاع المدرسة لمنطق الرأسمال وقانونياته الخاصة، أي تعليم الأفراد وفقاً لمتطلبات الحياة الرأسمالية المتغيرة عبر الزمان والمكان. وفي المرحلة الثانية تم ترويض المدرسة لإنتاج طبقة عاملة وتزويدها بالقدرة على إعادة إنتاج نفسها رأسمالياً.

وفي حديث المؤلف عن الوظائف الرأسمالية الجديدة للمدرسة الرأسمالية يؤكد أن التحولات التكنولوجية والراديكالية في ظل العولمة الرأسمالية الجديدة أدت إلى حرمان المدرسة من خاصية الاستقلال التربوي، وإضعاف دورها الإنساني الذي يتعلق ببناء الثقافة والمعايير والقيم، وتحت تأثير هذه التحولات بدأت المدرسة تتصدع تحت الضربات القوية لمعاول الرأسمالية الجديدة التي أدت إلى فصل المدرسة عن سياقها الحضاري والإنساني وتكييفها لمتطلبات الرأسمال ومقتضياته، فضلاً عن تحويلها إلى أداة توضع في خدمة المنافسة الاقتصادية من جهة، وتعميق اللامساواة الاجتماعية في مجال الوصول إلى المعرفة من جهة أخرى. فالمدرسة في سياق هذه

الدورة الرأسمالية تتحول إلى مؤسسة منتجة لقيم العالم الرأسمالي وتصوراته الاجتماعية. وهي في صورتها الرأسمالية هذه تمارس دورها المؤلم في حرمان الشرائح الأوسع في المجتمع من إمكانيات التعليم الحقيقي، فهي تقدم تعليماً محدود الكفاءة والإمكانية إلى أبناء العمال والمهمشين الذين يجب تحويلهم إلى قوة عاملة منتجة وإلى مادة خام في دورة الإنتاج الصناعي الجديدة للمجتمع الرأسمالي، وهي في الوقت نفسه تشجع بعض روادها من الطبقات العليا في المجتمع على استنفار طاقاتهم وقدراتهم العقلية والذهنية والإبداعية لتوظيفهم في مجال المنافسة العالمية في مستوى الإبداع العلمي في مختلف الاتجاهات.

ماهية العنف الرمزي وتجلياته التربوية:

في المبحث الثاني من كتاب رأسمالية المدرسة يعرف المؤلف مفهوم العنف الرمزي ويحرره من الغموض الذي اعتراه وشوه معالمه ويبين التوظيفات الخاطئة لهذا المفهوم من قبل الكثير من الباحثين والمفكرين التربويين، لينتقل بعد ذلك إلى توضيح تجليات هذا المفهوم على صعيد العملية التربوية بكاملها. وإن كانت المساحة المخصصة لهذا المقال لا تسمح بإبراز ما أورده المؤلف من تعريفات لغوية واصطلاحية كثيرة عن مفهومي العنف والرمز، غير أن هذا لا يمنع من الإشارة إلى رؤية المؤلف للمفهوم الذي يرى فيه مدخلاً سوسيولوجياً معاصراً من مداخل التحليل والتقصي الاجتماعي للظواهر الثقافية والاجتماعية، فالمفهوم (العنف الرمزي) يأخذ مكانه المميز بين المفاهيم التربوية والاجتماعية المعاصرة كأداة سوسيولوجية قادرة على فهم وتحليل أكثر جوانب الحياة الثقافية حضوراً وتواتراً. **ويرى المؤلف في هذا السياق إن العنف الرمزي ينزع إلى توليد حالة من الإذعان والخضوع عند الآخر بفرضه لنظام من الأفكار والمعتقدات الاجتماعية التي غالباً ما تصدر عن قوى اجتماعية وطبقية متمركزة في موقع الهيمنة والسيادة**، حيث يهدف هذا النوع من العنف إلى توليد معتقدات وأيديولوجيات محددة وترسيخها في عقول وأذهان الذين يتعرضون لهذا النوع من العنف، فالعنف الرمزي ينطلق من نظرية إنتاج المعتقدات، وإنتاج الخطاب الثقافي، وإنتاج القيم، ومن ثم إنتاج هيئة من المؤهلين الذين يمتازون بقدرتهم على ممارسة التقويم والتطبيع الثقافي في وضعيات الخطاب التي تمكنهم من السيطرة ثقافياً وإيديولوجياً على الآخر وتطبيعه.

من جهة أخرى يؤكد كذلك أن مفهوم العنف التربوي يعني أية صيغة من صيغ التسلط والإكراه المحسوس المعلن، أو الخفي المضمر الذي يمارس في الوسط التربوي أو في المؤسسات التربوية على تنوعها، والعنف التربوي وفقاً لهذا التصور ليس إلا صيغة العنف ممارساً في المؤسسات التربوية في الأسرة والمدرسة وجماعات الأقران. فالعنف يكتسب في الحقل التربوي أهمية وخصوصية، قوامها أن العنف التربوي يشكل المولد الأساسي للعنف في المجتمع، وهو نتاج له في الوقت نفسه. أما فيما يتصل بصور العنف المدرسي يشير المؤلف إلى العنف البدني سواء أكان ذلك بين الطلاب والطلاب أنفسهم، أو بين الطلاب والمعلمين؛ وإلى جانب العنف البدني يوجد العنف السيكولوجي الذي بدأ يأخذ اليوم أهمية خاصة بين أشكال العنف في المؤسسات التربوية، وهو العنف الذي يعتمد على ديناميات التبخيس والازدراء والإهمال والتحقير والإذلال. وهنا يمكن الإشارة أيضاً إلى حضور العنف اللفظي في المدرسة حيث يرتسم في صورة الاعتداءات اللفظية الخشنة والفظة بين الطلاب والمعلمين.

ويؤكد المؤلف أن بعض العمليات التربوية تشكل عنفاً رمزياً، ويشير إلى العنف الرمزي في

أكثر صوره وضوحاً في صراع النماذج اللغوية في المدرسة، **حيث تشكل المدرسة ساحة للصراع اللغوي الرمزي بين نماذج لغوية طبقية متعددة. فاللغة تشكل نظاماً رمزياً للدلالات والتصورات الرمزية التي يتحدث عنها بورديو في نظريته الرمزية، وهي الحامل التاريخي للرموز والتصورات والدلالات والمعاني.**

فالحياة الاجتماعية تتعدد بتعدد الصيغ اللغوية واللهجات بين مختلف الطبقات الاجتماعية، وتتعدد هذه الأنماط اللغوية بتعدد الطبقات والفئات الاجتماعية، حيث تتفرد كل طبقة اجتماعية وكل جماعة بنمط لغوي خاص يميزها، حيث يمكن الإشارة إلى لغات فرعية متعددة، مثل: لغة العمال ولغة الفلاحين، ولغة الطبقة البرجوازية، ولغة الطبقة الوسطى، ولغة الريف، ولغة المدينة، واللغات العامية والفصيحة.. الخ.

وهنا يجب التأكيد أن اللغة لا تعني مجرد أداة تواصل؛ بل هي نظام تفكير وطريقة في الحياة والتأمل والنظر، إنها كيان ذهني ونفسي وعقلي ووجودي يأخذ هيئة رمزية بالغة الخطورة في حياة الطبقات والفئات الاجتماعية. ولذلك فإن اللغة بوصفها إطاراً رمزياً للوجود الاجتماعي تشكل أكثر أدوات الصراع الرمزي خطورة وأهمية في الوسط المدرسي.

يتجلى العنف الرمزي في المدرسة وفق آليات وديناميات وفعاليات تربوية مختلفة ويبرز هذا العنف في مضامين التعليم وأساليبه وتتجلى صورته **الأولى في هيئة آمرة تقول: تعلم ما يلقى إليك ولا تناقش.** ويتجلى العنف التربوي الرمزي في صورته الأولى في عملية اختيار مادة التعليم، حيث يمثل هذا الخيال الحامل الأساسي للدلالات الرمزية والأيديولوجية للطبقة التي تسود وتهيمن.

ويتجلى العنف الرمزي في أكثر صوره الاستلابية في أوضاع التقييم المدرسي ولا سيما الامتحانات، حيث يوضع القوي والضعيف في حلبة صراع واحدة، وهكذا يجد الضعفاء من أبناء الأميين والفقراء أنفسهم، مع الأقوياء من أبناء المثقفين والأغنياء، في صراع مميت في داخل حلبة الامتحانات وقاعاتها المظلمة. وهكذا نجد عبر السنوات المشهد الواحد نفسه لأطفال معدمين ثقافياً يقادون إلى قاعات الامتحانات بهدوء، وذلك من أجل إقناعهم ـ بصورة خفية رمزية ـ بأنهم لا يساوون شيئاً، وأن قيمتهم الإنسانية والاجتماعية تحددها لحظات وكلمات ترتسم على صفحات امتحانية صماء، وأنهم وبنتائج هذه الامتحانات المصممة مسبقاً، سيتحملون مسؤولية الاندثار في المهمل الاجتماعي، وفي أزقة العاطلين عن العمل وأروقة المهمشين في الحياة الاجتماعية. أما على صعيد المعلم فإنه يمارس سلطته الآمرة في سياج قدسي رمزي حتى يتمكن من القيام بمهمة التدجين والسيطرة على عقول الطلاب ونفوسهم بسهولة ويسر. فالمعلم كما يرى إيفان إليتش Ivan Illitch يجمع بين وظائف ثلاث: سجان وواعظ ومعالج، فهو المسؤول عن الضبط الاجتماعي داخل الصف، وهو الذي يسهر على اللوائح والقوانين، ويحرص على أن يلتزم ويلزم الآخرين بها.

الوظيفة الطبقية للمنهاج الخفي واستلاب رسائله الصامتة:

يقدم المؤلف في هذا المبحث محاولة علمية جادة تهدف إلى تحقيق نقلة نوعية في تقصي مفهوم المنهاج الخفي، وتجاوز حدود التعريفات المحضة إلى أفق التحديدات النقدية في سياق منهجي تاريخي، حيث يعتقد أنه لا بد من إعادة النظر في التكوينات العلمية للمفهوم وفقاً لمنهجية جديدة تحررنا من أسر الرؤى والتصورات التقليدية الجارية في هذا الميدان. وفي هذا السياق

يشير إلى أن إشكالية السياق كامنة في إشكالية التعريف السائد لمفهوم المنهاج الخفي بوصفه حادثاً عفوياً وناتجاً ثانوياً من نواتج التعليم في المدرسة، حيث نريد أن نقول في هذا السياق إن المنهاج الخفي نظام تربوي جوهري وأصيل في الحياة التربوية والمدرسية، وإنه ليس أبداً حادثاً عفوياً أو ناتجاً ثانوياً في الحياة التربوية والمدرسية، وهو نظام طبقي أيديولوجي هادف ومنظم رافق ظهور المدرسة وما زال يحدد مساراتها الطبقية والإنسانية. فالمنهاج الخفي، كما يدل اسمه، فعالية تربوية صامتة خفية غير منظورة، وعلى الباحث أن يرصده فيما بين السطور وما خلفها وفي الزوايا المظلمة للحياة التربوية. ويرمز المنهاج الخفي ـ من حيث المبدأ ـ إلى مختلف الفعاليات التربوية المضمرة والخفية في المؤسسة المدرسية.

وفي مناقشة المؤلف للأبعاد الأيديولوجية والطبقية للمنهاج الخفي يرى أنه إذا كان الخفي خفياً بفعل فاعل وإرادة مريد، فهناك بالضرورة إرادة اجتماعية محددة تعمل على بناء التنظيمات الخفية والتخطيط لها في المدرسة وفي مختلف المؤسسات التربوية وذلك لأغراض مجتمعية سياسية أو اجتماعية طبقية. ومن البداهة المنطقية أن ينتسب المنهاج الخفي إلى طبقة اجتماعية غالباً ما تسود وتهيمن وتمتلك القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وهي الطبقة التي تنظم وتخطط وترتب وتحدد غايات التربية ومراميها في مجتمع محدد. فالتعليم كان وما زال يوجه طبقياً عبر التاريخ، ولم يكن التعليم قط خارج دائرة الأيديولوجيا والسياسة، بل كان وما زال يشكل نظاماً أيديولوجياً وضع في خدمة الدولة والطبقة والأيديولوجيا. ومن هنا يرى المؤلف أن ما يجري في المؤسسات التعليمية يجري بإرادة طبقية سياسية في آن معاً. لكل هذا يؤكد المؤلف إن المنهج الخفي هو فعالية رمزية يلعب دوره الحيوي في إقصاء أبناء الفئات الاجتماعية المهمشة، عبر أوليات الإخفاق، وتنمية أحاسيس الدونية والقصور لديهم، وتوليد عملية إخفاقهم المدرسي باستمرار. وانطلاقاً من هذا الأساس يقول: إن كثيراً مما يتعلمه التلميذ في المدرسة قد لا يرتبط جوهرياً بمحتويات الدروس والمقررات (المنهج المعلن) بل يرتبط بعملية ترويض الطالب على قيم ومعايير محددة تتمثل في قيم الطاعة، واستهلاك التحيزات الاجتماعية والقيمية والأيديولوجية السائدة في المجتمع وفقاً للمنهج الخفي والمستتر المعتمد. ووفقاً لهذه الرؤية فإن المدرسة وفقاً لمناهجها الخفية لا تهدف إلى تحقيق المساواة بين التلاميذ والطلاب؛ بل تهدف إلى ترسيخ مبدأ اللاتكافؤ بينهم، وهنا لابد من الحذر من المنهج الخفي بما يغرسه من قيم سلبية تتمثل في قيم الطاعة والخضوع وإضعاف روح الإبداع في نفوس الطلاب حيث تكون المدرسة أداة لإعادة إنتاج الأمر الواقع بكل سلبياته واختناقاته لصالح النخبة المهيمنة.

ويختم المؤلف هذا المبحث بقوله: إن النظام الخفي الذي يعزز سلطة الطبقات والتقسيم الاجتماعية ويولد تربية الانصياع والعبودية والإكراه قائم في نظامنا التربوي ولكنه أشبه "بفيروس" غير معروف من أصحاب الإدارة وأصحاب القرار في الأنظمة التربوية العربية. وما يبدو أن هذه الأنظمة التربوية العربية مع ذلك تؤدي وظائفها في خدمة التسلط والإكراه والعبودية والتدجين الطبقي والجمود يعود إلى قيمة واحدة مفادها أن فيروس التربية الخفي (تعزيز التسلط) المتوغل في عمق التربية العربية والثقافية العربية عموماً أعد من أجل مجتمعات قائمة على التسلط والتباين، وعلى هذا الأساس تكون هذه الأنظمة فاعلة ومفيدة في نظام طبقي يقوم على التفاوت الطبقي والاجتماعي، حيث

تكون فيه قيمة التسلط والإكراه هي القيمة العليا في نظامه التربوي.

دور المدرسة في اصطفاء النخبة:

يؤكد المؤلف في هذا المبحث أن الدراسات السوسيولوجية تكشف اليوم عن حقائق خفية ومعقدة في بنية الفعل المدرسي، وهذه الحقائق تتناقض مع الصورة المشرقة لمفهوم المدرسة ووظائفها، فالمدرسة في وظيفتها الاصطفائية تترجم آلية النظام الحياتي لمجتمع قائم على الاصطفاء. وهي بموجب هذه الوظيفة الاصطفائية تتبنى نسقاً من القيم والمعايير الاجتماعية التي تتصل بعملية تقويم التحصيل المعرفي والعلمي والمهني. ويتم هذا التقويم على أساس مناهج يفترض أنها موضوعية، ومثل هذه العملية تقود إلى اصطفاء رواد المدرسة وتصنيفهم في طبقات وفئات مختلفة. فالمدرسة وكالة اجتماعية رهينة بالأنظمة الاجتماعية التي تهيمن حيث ترتسم وظائفها على مقاييس النظام الاجتماعي القائم. وهذا يعني أن المدرسة لا يمكنها أن تنفصل عن السياق الاجتماعي الذي يحتضنها، وبالتالي فإن وظائفها لا يمكن في نهاية الأمر أن تتضارب مع الضرورات الوظيفية والاجتماعية للمجتمع التي توجد فيه، وهي غالباً ما تكون على صورة المجتمع الذي يحتضنها. وتأسيساً على ذلك تلعب المدرسة دوراً اصطفائياً في مجتمع يقوم على الاصطفاء، وهي تمارس دوراً طبقياً في مجتمع تحركه نوازع الصراع الطبقي.

ويرى المؤلف أن الاصطفاء المدرسي يأخذ غالباً طابع النجاح والرسوب والترك والتخلي والتوزع في الاختصاصات المدرسية. وكل صورة من هذه الصور الاصطفائية تأتي تحت تأثير مظلة من العوامل والمتغيرات التي تتدرج في أهميتها وتتنوع في طبيعتها لترسم الصورة الكلية لحركة الاصطفاء التعليمي واتجاهاته. كما يشكل الأصل الاجتماعي بمتغيراته الأساسية منطلق الاصطفاء الاجتماعي في المدرسة. حيث تؤكد الأبحاث الميدانية والأمبيريقية الجارية، التي تتناول مسألة الأصل الاجتماعي والنجاح المدرسي، وجود علاقة ترابط قوية وإيجابية بين النجاح المدرسي والأصل الاجتماعي للتلاميذ، ويلاحظ في مسار هذه النتائج، أنه كلما تم التدرج في المستوى الاجتماعي للأطفال، ازدادت تصاعدياً احتمالات نجاحهم المدرسي. أما مفهوم الاصطفاء الذاتي Autosélection فيشير إلى قرار يتخذه الطالب أو أسرته، أو كلاهما معاً، بالتخلي عن متابعة التحصيل المدرسي نهائياً، أو العدول عن الدراسة في فرع علمي معين والانتقال إلى فرع علمي آخر. وغالباً ما يستند مثل هذا القرار إلى متغيرات مدرسية واجتماعية مختلفة. وقد أشار المؤلف في هذا الخصوص إلى مجموعة من الآليات التي تحدد معالم الاصطفاء الذاتي أبرزها: يتصل بندرة أن يتجه أطفال الفئات الاجتماعية للتسجيل في الفروع العلمية الهامة بالمقارنة مع أبناء الفئات الاجتماعية الميسورة، وتركهم للمدرسة مبكراً قياساً إلى أبناء الفئات الأخرى.

وفي معرض حديثه عن الاصطفاء الاجتماعي ومسؤولية المجتمع يعرض المؤلف لرؤية دوركهايم Durkheim E التي تؤكد أن الأنظمة التربوية ترتبط ارتباطاً عميقاً بالأنظمة الاجتماعية. وهو بذلك ينطلق من مقولته الشهيرة التي نظر من خلالها إلى التربية بوصفها "ظاهرة اجتماعية في بنيتها وفي وظيفتها". من جهة أخرى عرض المؤلف تفسير الاصطفاء المدرسي من خلال مجموعتان من النظريات التي تحاول تفسير طبيعة النجاح المدرسي وقضايا تكافؤ الفرص التعليمية، فأشار إلى النظريات الحتمية عند كل من بازيل برنستين Bernstein وبيير بورديو Bourdieu اللذان يؤكدان الأهمية القصوى لتاريخ الفرد

وماضيه في تحديد مصيره المدرسي والتعليمي. وكذلك أهمية ظروف الحياة الطبقية والاجتماعية في تحديد مستقبل الأطفال في المستويات المهنية والمدرسية أيضاً. وتأخذ المجموعة النظرية الثانية بعين الاعتبار أهمية الفرد ودوره في صنع المصير. ومع أهمية هذه الرؤى ورصانتها وقدرتها على تقديم التفسيرات المناسبة لقضايا المدرسة فإنها من وجهة نظر المؤلف لن تستطيع أن تفسر لنا التغيرات الجارية في إطار الزمن والتي تتعلق باللامساواة المدرسية للأفراد والذين ينتمون إلى الفئات الاجتماعية المختلفة. ويرى أن نظرية الفردانيين تعكس اهتمامات الفرد الواحد واهتمامات الفرد الواحد لا يمكنها أن تنفصل عن عائلته والظروف التي تحيط به.

العولمة الرأسمالية للمدرسة:

يؤكد المؤلف في هذا المبحث أن العولمة أحدثت تحولات جوهرية وملموسة في مجال الحياة التربوية برمتها، فالعولمة تفعل فعلها اليوم في حقل التربية والتعليم، وهي تباشر تأثيرها المنظم وتعمل على تغيير معالم التربية القائمة وتثوير تكويناتها في اتجاه ما يسمى بعولمة التربية، وهذا يعني تكييف المؤسسات التربوية لمطالب العولمة واحتياجاتها. وهي في هذا الاتجاه تركز على توجيه جديد لمنظومات القيم التربوية السائدة في الحياة المدرسية والأسرية. كما يؤكد المؤلف أن التربية تشبعت بمعطيات العولمة وخضعت لمعاييرها وقانونها، موضحاً ذلك من خلال دراسة شروير عام 1997 حول النظام العالمي ووجود اتجاهات تربوية تفرضها العولمة في مختلف الأنظمة التربوية في مختلف أنحاء العالم، وهو في هذا السياق يستخلص أربعة اتجاهات أساسية مترابطة في جوهرها:

أ ـ هناك امتداد عالمي موحد للتربية بدأ يفرض حضوره منذ عام 1950، وهو يشمل مختلف مستويات الحياة المدرسية الابتدائية والإعدادية والثانوية في مختلف الأنظمة التربوية في العالم. ويؤكد الباحث عالمية هذا التوجه الذي يتوافق مع متطلبات الطلب الاقتصادي والاجتماعي للعولمة كما يتوافق أيضاً مع مختلف التوجهات السياسية والاجتماعية للعولمة.

ب ـ انتشار نمط تربوي متفق عليه عالمياً في مجال التعليم المدرسي يعمل على تقويم وتوجيه السياسات التربوية في مختلف البلدان، وهذا النمط يتسم بالخصائص البنيوية للتربية الحديثة التي تشكلت في رحم المجتمعات الأوروبية خلال القرن التاسع عشر، ويعد انتشار هذا النمط التربوي مؤشراً متميزاً على حضور العولمة الثقافية في العالم المعاصر.

ج ـ يشهد العصر ميلاد أيديولوجيا عالمية للتربية والتطور، حيث تأخذ التربية في هذا السياق دورها بوصفها جانباً من هذه الأيديولوجية وفي الوقت نفسه أداة جوهرية يتم اعتمادها في عملية العولمة وفرض الأيديولوجية التي ترسم حدودها. وهذه الأيديولوجيا كما أشرنا تعمل على دعم انتشار العولمة في مختلف أنحاء العالم.

د ـ يشار اليوم إلى الأهمية الكبيرة للنظام العالمي في مجال الاتصال والميديا والمعلوماتية وإلى تأثير هذا النظام المتعاظم في مجال الحياة التربوية والاجتماعية. وهنا يستند شروير إلى انتشار المنظمات الدولية النشطة في المستويات السياسية والثقافية وفي مجال السياسات التنموية للتربية، ولا سيما هذه التي تتعلق بنشاطات وفعاليات البنك الدولي واليونيسكو والمكتب الدولي للتعليم، والمنظمة الدولية للتخطيط التربوي.

وهذا ما يطلق عليه التباش P Altbach أوبك المعرفة OPEP du savoir ويعني به الفضاء العلمي الذي يشمل أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية واليابان، كما يشير إلى وجود مؤسسات وسيطة عالمية تقوم بمراقبة عملية إنتاج

المعـرفة العلمـية ومـدى انتـشارها ومـشروعيتها وتوافقها مع متطلبات العولمة.

وعليه فـإن المدرسـة مـن جهـة نظـر المؤلـف تشكل اليوم أفضل وسيلة لنشر العولمة وتوطيد نفوذها وذلك بتأثير مجموعة أنماط من التحويل مثل: تبني الأنماط والنماذج التربوية الغربية حيث أدى ذلك على تجانس وتشابه كبير بين مختلف الأنظمـة التربـوية في العـالم، وكـذلك إيفـاد الطلاب المكثف للدراسة في البلدان الغربية أدى إلى عملية تأكيد النماذج والقيم التربوية لهذه البلدان وذلك بعد عودتهم إلى بلدانهم، فضلاً عن انتشار اللغة الإنكليزية كلغة عالمية في مختلف الـبلدان ولا سـيما النامـية مـنها، وكـذلك الدراسـات الدولـية المقارنـة الـتي سمحـت بفهـم الأنظمة التربوية العالمية والاستفادة من تجارب البلدان المختلفة ولا سيما المتقدمة منها.

وعليه يقرر المؤلف أن المدرسة أصبحت نتاجاً للعولمة وصيرورة مـن صـيروراتها، إذ تم توظيفها توظيفاً اقتصادياً في خدمة الـرأسمالية الجديـدة الـتي تـشكل نـواة العولمة ومحورها. ومـن يـراقب الفعاليات التربوية يجدها اليوم ترتبط ارتباطاً مصيرياً بمتطلبات السوق الاقتصادية ومقتضيات النمو الاقتصادي في مختلف أحواله وتجلياته. فلم تعـد المدرسـة كمـا كـانت في الأمـس مؤسـسة معنـية بإنـتاج الـثقافة وتنويـر العقـول والـنهوض بالمعرفة وفقاً لمقتضيات الحاجة الإنسانية وفق معـايير إنـسانية. وهاهـي التربـية الـيوم بمخـتلف مؤسـساتها تـتحول إلى صـناعة رأسمالـية لعـولمة رموزها المـال والـربح والقـوة والاسـتهلاك والـنمو الاقتصادي والثراء المالي.

التسويق الرأسمالي للمدرسة:

يـؤكد المؤلـف في هـذا المحـور أن المدرسـة تتعـرض لعملـية تـسويق Commercialisation تصهر عناصر وجودها وتحولها إلى مؤسسة ثقافية جديدة تقوم بمختلف أركانها على أساس الصورة الـرأسمالية لمؤسـسات ربحـية ديـدنها الاسـتهلاك والعـرض والطلـب والاسـتثمار والتسويق. وفي ظـل هـذه "الكمرسـلة" فـإن المدرسـة دخلـت الـسوق الاقتصادية من أبوابها الواسعة وشكلت قطاعاً خاماً تتهافت عليه المشاريع الاقتصادية الربحية لتحولها إلى مؤسسة ربحية بامتياز. وهي في دائرة هـذا الاجتـياح تفقـد في حقـيقة الأمـر وظيفـتها الإنـسانية ودورهـا الحـضاري كمؤسـسة منـتجة للمعرفة والقيم والعقول.

مـن جهـة أخـرى يعـد مفهـوم حـرية اختـيار المستهلك وفقاً لمعيار السوق الاقتصادي أحد أبرز مفاهـيم التـسويق التربـوي، وعلـى هـذا الأسـاس يـتوجب علـى الآبـاء أن يمـتلكوا ناصـية الحـرية والقـرار في اسـتهلاك التربـية الـتي يـرغبون بهـا لأطفـالهم في المؤسـسات التربـوية المخـتلفة دون أن يخضعوا لقوانين وأنظمة حكومية ومدرسية هنا وهـناك. ومـن أجـل هـذه الغايـة فـإن بعـض الحكـومات توفـر للآبـاء المـدارس الجـيدة، وتمكـن الآبـاء مـن فرصـة اختـيار المدرسـة الـتي يـرغبون فيها دون حدود مرسومة أو قيود معلومة، حيـث يمكـن للآبـاء اختيار المدارس التي تناسبهم في القطـاع التعليمي الخـاص الذي يقع خارج دائرة إشـراف الدولـة وتوجيهها. وهـذا التـصور الحـر يعتمد على حجة مفادها بأن التعليم لغايات ربحية يمكـنه أن يعمـل علـى إحـياء نـزعة المنافـسة وتأكيد الفاعلية التربوية للنظام التربوي، وهـذا بالتالي سيؤدي إلى تحسين نوعية التعليم وجودته.

مـن جهـة أخـرى يـرى المؤلـف أن المـستقرئ للواقع التربوي العربي يلاحظ اليوم بأن الوصول إلى التعليم يكـون وفقـاً للإمكـانية المالية للآبـاء ووفقـاً لأوضـاعهم الاجتماعية الاقتصادية. ومن ثم فـإن التعليم الخـاص والمميـز يقـدم نفسه للطبقـة الـتي تأخـذ مكـانها في أعلـى الـسلم الاجتماعـي. وفـيما يـتعلق بالـنتائج المترتبة علـى هـذا الـنموذج

الرأسمالي بالنسبة للمعلمين والمتخصصين في مجال التربية فإن دور المدير يتحدد بدور المدبر للأعمال ولا يتحدد منذ اللحظة الرأسمالية في بناء المناهج وتحديد مسارها وكيفياتها ومردودها التربوي، كما أنه معني بالدرجة الأولى بعملية التسويق وإقامة علاقات عامة مع الأهالي ومع عالم المولين والمستثمرين. وليس أدل على ذلك من التجارب التربوية التي شهدتها نيوزيلندا وبعض البلدان الغربية حيث بينت هذه التجارب أن دور مدير المدرسة يأخذ صورة مقاول أو رجل أعمال بالدرجة الأولى. وفي نسق هذه التجارب يتضح أن دور المعلم قد شهد تحولاً نوعياً أيضاً حيث يتوجب على المعلم أن يقوم بمهمات عديدة إضافية ووظائف جديدة تضعه تحت تأثير العمل لساعات إضافية مطولة ومنهكة، وقد تقلص دوره من مربي يحمل رسالة إلى مجرد النقل الساذج الآلي للمعلومات والمعارف التربوية. وفيما يتعلق بالتلميذ أو الطالب فإن الطالب يتحول إلى سلعة ومنتج يتم تصنيفها حسب خصائص معينة وميزات محددة وأسعار مبينة، وبالتالي فإن هذا المنتج التربوي سرعان ما يطرح في سوق العمل وفقاً لقانون العرض والطلب على سلع محددة ومعينة في دائرة التصنيف المعهود للأسواق الرأسمالية.

المدرسة المدججة بالتكنولوجيا :

يطرح المؤلف في سياق مناقشته لهذا المحور سؤالاً مركزياً تفرعت عنه مجموعة من الأسئلة جميعها يدور حول الوظيفة الأساسية لوسائل الاتصال والمعلوماتية في الحياة التربوية للمدرسة. وفي إجابة المؤلف عن أسئلته يرى أنه ومع دخول التكنولوجيا الاتصالية إلى ميدان المدرسة، بدأت المدرسة تشهد في حقيقة الأمر تغييراً يهدد بنيتها التي بقيت على حالها مدة أربعة قرون. لأن هذه التكنولوجيا الجديدة تترك المجال متاحاً لانفتاح مدرسي جديد، وتسمح بأنماط تربوية جديدة خارجة على مبدأ الانغلاق الصفي الذي عرفت به المدرسة منذ لحظة تأسيسها. فالتكنولوجيا الجديدة تتيح للتلاميذ والمعلمين نوعاً واسعاً من الاتصال يخترق جدران الصفوف التقليدية، وتتيح نوعاً من التفاعل التربوي الذي يتجاوز حدود الجدران المغلقة والحجيرات المدرسية الصماء. فالصف كما نعرفه مكان مغلق للمراقبة الزمنية والمكانية حيث يتم زج التلاميذ والمعلمين بين الجدران في زمن يتصف بأنه زمن مدرسي بالمطلق. وفي تأكيد المؤلف على استحضار مختلف الجوانب الإنسانية في شخص المعلم والمتعلم أثناء العمل التربوي التفاعلي، يرى أن السمات الإنسانية لهذا التفاعل غير قابلة للانزياح والتراجع تحت تأثير نظام من التفاعل الشكلي الذي يتم بين الإنسان والآلة. ولذا فإن الاعتقاد بأن تكنولوجيا الاتصال والمعلوماتية قادرة على الحلول في مكان التفاعل الإنساني لأداء الدور الإنساني في عملية التعليم أمر يبدو غاية في الصعوبة والتعقيد إن لم يكن في دائرة الاستحالة. فهناك قاعدة إنسانية تقول بأن الكائنات الإنسانية هي وحدها التي تستطيع أن تشكل الكائنات الإنسانية الأخرى إنسانياً. وهذه الحقيقة التربوية تأخذ مشروعيتها أنثروبولوجياً وتاريخياً: فالإنسان كائن يحتاج إلى الآخرين من أجل أن يصبح إنساناً. فالتربية صيرورة إنسانية، وبالتالي لا يمكن للإنسان أن يصبح إنساناً إلا بالتربية، وتلك هي رؤية كانط ومنهجه في النظر إلى العملية التربوية حيث يقول "لا يصير الإنسان إنساناً إلا بالتربية. ووفقاً لهذا التصور فإن تكنولوجيا الحداثة لن تكون إلا وظيفة أداتية داعمة للعملية التربوية في أنساق تفاعلها الإنساني وهي لن تستطيع في أي حال من الأحوال أن تكسب العملية التربوية جوهرها الإنساني. وهنا ومن جديد يجب علينا أن نؤكد بأن التعليم مهنة إنسانية تفاعلية معيارية وقيمية،

وهذه السمة الإنسانية تظلل بعمق عمل المعلم ومهنته. ففي الوقت الذي يتحدث فيه المعلم مع الطلاب فإنه في الوقت نفسه يودع فيهم منظومته القيمية والمعيارية، ويتجلى ذلك على سبيل المثال عندما يقول لطلابه هذا جيد، هذا حسن، هذا رائع، هذا مميز، هذا خاطئ.. الخ.

الصراع الطبقي على المدرسة:

في مناقشة المؤلف لموضوع الصراع الطبقي على المدرسة يتساءل عن الغاية الأساسية للتربية والتعليم، وفي إجابته عن هذا التساؤل يرى أن انقسام النظام التعليمي إلى تعليم عام ومهني وفني وأدبي وعلمي يؤكد عملية اصطفاء مبكرة اجتماعية وتربوية تقوم على الأصول الاجتماعية للطلاب والمتعلمين. وهذا التعليم يعزز ومنذ البداية فكرة أيديولوجية قوامها أن الطلاب لا يستطيعون جميعهم متابعة الدراسة في اتجاه تعليمي واحد وأنهم لا يستطيعون الوصول جميعهم إلى مستوى واحد من التحصيل العلمي. وهذا الأمر يؤكد فكرة اللامساواة بل يعززها ويمنهج لها لتنطلق كفكرة أولى يؤمن بها الطلاب أولا، ثم تصبح فكرة أساسية تتنامى بسرعة كبيرة وتتمركز في العقل كي تولد قناعات راسخة بمسألة التفاوت واللامساواة بين الطلاب بصورة عامة. وغني عن البيان أن هذا التفاوت بين المضامين التعليمية والتربوية وفقاً للفروع والاختصاصات العلمية والتعليمية يؤدي في نهاية الأمر إلى تعزيز الفروق الاجتماعية والطبقية بين الطلاب. وهذا يعني أن تعدد مسالك التعليم وفروعه (أدبي، علمي، صناعي، فني، تجاري، شرعي) يقدم على أنه تعدد قائم على حرية الاختيار اختيار التلاميذ والآباء. ولكن هذا التعدد يأخذ في واقع الأمر صورة إكراه تربوي واجتماعي في آن معاً. فالآباء والأبناء يجدون أنفسهم أمام خيار تربوي لا يفهمون أبعاده ومراميه. ولكن الآباء من الطبقة البرجوازية سرعان ما يدركون طبيعية هذا الخيار ولذا فإنهم يختارون الفروع العلمية لأبنائهم في ضوء وعيهم بطبيعة اللعبة الأيديولوجية القائمة في المجتمع. ويختم المؤلف هذا المحور بتأكيده أن الصراع الطبقي في المدرسة يأخذ طابعاً ثقافياً رمزياً، وقد يكون هذا الصراع أكثر أنواع الصراع الطبقي أهمية وخصوصية وخطورة، فالمدرسة تستطيع إضفاء المشروعية على النظام الاجتماعي القائم وإعادة إنتاج العقليات والذهنيات، وهي بالتالي المعنية بترويض العقول والأجيال على قبول القيم البرجوازية في المجتمع. إنها كما يوضح المؤلف تقوم بترجمة التفاوت الاجتماعي ثم تنتجه وتعيد إنتاجه على نحو ثقافي ورمزي، إنها تولد ديناميات الانقسام الطبقي وتترجمه بصورة مدرسية ثم تضفي عليه طابع الشرعية والمشروعية.

نحو مدرسة أكثر أنسنة وعدلاً:

يعلمنا أن الحضارة لا يمكنها أن تستمر في الوجود من غير دفعة إنسانية أخلاقية روحية، والمدرسة معنية اليوم بتفجير طاقة الروح والأنسنة الضرورية للحضارة والإنسانية إذ "ماذا يفيد الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه، وماذا يعطي الإنسان فداء نفسه كما يقول السيد المسيح" وهذا القول يتناغم مع الأهمية الكبرى التي يعطيها طاغور للحضارة بوصفها روحاً إذ يقول "إن الحضارة المادية ستخسر كل شيء إذا فقدت روحها، وأن البشرية ستصبح مهددة بالفناء في ظل جسد بلا روح وعندما تصبح الحضارة بلا قلب فإنها ستفقد أهم مقومات الحياة.

لقد أوضح المؤلف في أكثر من موقع عبر هذا الكتاب بأن المدرسة تشكل اليوم ساحة للصراع الطبقي والأيديولوجي، وأن الإكراهات الرأسمالية تهدد المدرسة بالفناء البرجوازي،

وتتمثل هذه الإكراهات في عمليات تسويق المدرسة على القيم الرأسمالية التي ترمز إلى معطيات الربح والمادة والصراع والتنافس والهيمنة والسيطرة وكل ما من شأنه أن يتعارض مع قيم الوجدان والروح والحق والخير والجمال التي تشكل بمجملها منطلق الأنسنة في الحياة المدرسية. فالعولمة تريد أن تفرغ المدرسة من روحها وأن تفقدها توازنها الإنساني، وهذا ما لا يجب أن يكون إذا أرادت المجتمعات الإنسانية أن تحافظ على مكونات أنسنتها بوصفها مجتمعات إنسانية تناشد الحق والخير والجمال، وهذا يعني أن الحضارة لا تكون من غير روح، وروح الحضارة تكمن في الجرعة الإنسانية التي يجب على المدرسة أن توفرها للأجيال والناشئة.

فالتأثير في بنية المدرسة وتوجيهها إنسانياً ليس من الاستحالة بمكان، فهذا يقع دائماً في دائرة الممكن، ولكن هذا التأثير مرهون بداية بتطوير الوعي العام بالدور الملتبس للمدرسة في ظل التحولات الرأسمالية المعاصرة. ومهما يكن الأمر فإن النضال من أجل مدرسة حرة إنسانية ضرورة تاريخية وهذا يقتضي من أبناء المجتمع أن يعملوا بقوة على تحقيق هذه الغاية، حيث يجب علينا جميعاً "أن نعمل كما لو أن الشيء الذي ربما لن يكون، يجب أن يكون" وهو الشعار الذي تبناه الفيلسوف الألماني كانط ونادى به في فلسفته الأخلاقية العتيدة. وهذه الحكمة الكانطية لا تفصلها مسافة كبيرة عن حكمة شيشرون القديمة الذي كان يعلن قائلاً "عن ما ليس ممكناً حدوثه لم يحدث، وإن ما هو ممكن الحدوث فليس بمعجزة"، والمدرسة الإنسانية ممكنة الحدوث وليس أمراً فيه استحالة حيث يمكن للمجتمعات الإنسانية ترسيخ المكونات الإنسانية للمدرسة والانتصار لمساراتها الأخلاقية وإحياء ما أماتته الشهوات الرأسمالية فيها.

وهذا يعني أنه على المربين والباحثين أن ينظروا بعين الأمل والبصيرة، وألا يقفوا عند حدود التساؤل؛ بل عليهم تجاوز هذه الحدود الساكنة إلى مسارات العمل والفعل الدؤوب، لأن انحطاط المجتمع يبدأ عندما يتساءل أفراده ما الذي سيحدث؟ بدلاً من القول ماذا نستطيع أن نعمل؟ والصراع على المدرسة بين أنصار الحضور الإنساني وما بين أنصار الاحتضار الرأسمالي مرهون بموازين القوى لأن القوي يفعل ما تمكنه القوة من فعله والضعيف يقبل ما يجب عليه قبوله كما تقول الحكمة الإغريقية، وليس في ذلك غرابة لأن حفنة من القوة تعادل قنطاراً من الحقيقة كما يقول أفلاطون في فلسفته المثالية. إن تسويق المدرسة رأسمالياً وإفراغها من مضمونها الإنساني ممارسة خاطئة في مسار الحضارة الإنساني ممارسة خاطئة في مسار الحضارة الإنسانية، وهذه الممارسة يجب أن تصوب إذا أرادت المجتمعات الإنسانية أن تحافظ على كينونتها الإنسانية، وإذا لم يكن التصحيح والتصويب فبئساً للإنسان والإنسانية لأن "من يرتكب غلطة ولا يصلحها يكون كمن قد ارتكب غلطة أخرى" كما يقول كونفوشيوس حكيم الصين القديمة.

رؤية نقدية للكتاب:

في خاتمة هذه القراءة تجدر الإشارة العاجلة إلى ما أفاض فيه المؤلف من الدروس المستفادة من ثقافته المتميزة وقراءاته المتعددة، وخاصة فيما يتصل بقراءته الواعية لكتابات بورديو وباسرون حول المدرسة الرأسمالية ودورها في إعادة إنتاج فلسفة المجتمع الرأسمالي القائمة على تكريس الطبقية في فضاء العملية التربوية والتعليمية. ومع التقدير الجم لكل ما أورده المؤلف من أفكار ورؤى حول رأسمالية المدرسة، غير أن السؤال الذي يزن في رأسي منذ أن وقع بصري على عنوان

الكتاب هو: لماذا أخذ المؤلف موقفاً سلبياً من كل ما يجري في فضاء المدرسة في المجتمعات الرأسمالية؟ ألم تسهم مخرجات هذه المدارس بثورة الاتصالات والمعلومات وغزو الفضاء..؟ ثم هل التفاوتات الطبقية في المجتمعات الرأسمالية هي صناعة مدرسية رأسمالية بحتة؟ ألم يخبرنا كارل ماركس ومفكرو مدرسة فرانكفورت أن هذه التفاوتات الطبقية موجودة أصلاً ومترسخة في قلب المجتمعات الرأسمالية، وكل ما تقوم به المؤسسات التربوية هو إعادة إنتاجها واستمرارها؟ ثم هل ما مارسته المدرسة الرأسمالية من أدوار استلابية كان بفعل تدفق تيارات العولمة، وما بعد التصنيع، وما بعد الحداثة؟ على أية حال فإن هذه الأسئلة وغيرها كثيرة قد أجاب عنها مؤلف الكتاب إجابات تنطلق من رؤية فكرية تستند في مجملها على ما أورده بورديو وبارسون في كتابهما "إعادة الإنتاج" في الوقت الذي كنت أتمنى فيه أن ينظر المؤلف إلى إفرازات النظام العالمي الجديد، وخاصة ما يتصل منها بحقوق الإنسان والعدل الاجتماعي وتعزيز ثقافة التنوع الإنساني المبدع. وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من الإشارة إلى الوجه الآخر السلبي لهذا النظام العولمي الذي تعززه جملة من الشواهد الداعية إلى القلق والتوتر وخاصة ما يتصل منها بمصير الخصوصيات الثقافية، ومنظومة القيم الإنسانية المغيبة في المدرسة الرأسمالية.

من جهة أخرى كنت أتمنى على المؤلف أن يسقط هذا الفكر المبدع على المدرسة العربية المنكوبة بفعل سياسات الاستبداد التي مارست أدواراً استلابية لإنتاج وإعادة إنتاج فكر السلطة الحاكمة في عموم العالم العربي، مع التأكيد مرة أخرى ومرات أن المؤلف لم يدخر جهداً في نقد السياسات التربوية العربية في كتب أخرى وأخص منها كتاب "بنية السلطة وإشكالية التسلط التربوي" غير أنني لم أجد في كتاب "رأسمالية المدرسة" مساحة واسعة للأدوار الاستلابية التي تمارسها المدرسة العربية في فضاءاتها المختلفة، ليس بفعل تدفق تيارات العولمة، وما بعد التصنيع، وما بعد الحداثة، وإنما بفعل التوظيف المتخلف الذي أنتج بدوره تخلفاً في الميادين كافة.

وأخيراً لا أجد ما أختم به هذه القراءة التي لابد أن تختم خيراً من الإشارة إلى النزعة الإنسانية الواضحة في كتابات المؤلف عامة وكتاب "رأسمالية المدرسة" بوجه خاص، تلك النزعة التي ينطلق من خلالها لمواجهة ثقافة الصمت لدى المهجورين والمحرومين، والمستقرئ لكتابات المؤلف قبل انطلاق الثورات العربية المعاصرة وبعدها، يكتشف ذلك التوجه الإنساني الذي يهدف إلى إيقاظ وعي الطبقات المستلبة، وتمكينها من رفض كل أشكال القهر والظلم والطغيان.. لتتجاوز واقعها في تناقضاته المختلفة وصولاً إلى حياة حرة كريمة.. فتحية طيبة وتهنئة خالصة مقرونة بالتمنيات الصادقة لرائد المدرسة النقدية في التربية العربية المفكر السوري الأستاذ الدكتور علي وطفة الذي أتاح لي فرصة مراجعة كتاب رأسمالية المدرسة في عالم متغير.. وكل الشكر والتقدير لجهوده المبذولة في هذا الكتاب الثمين الذي يشبه المعشوقة التي فيها الذكاء والجمال معاً..!! فهو كتاب لكاتب كرس حياته للتربية.. فأنتج لنا تربية من أجل الحياة والأمل والحرية.. تربية فضحت كل الديكتاتوريات الصغيرة منها والكبيرة.. تربية أصلت وجذرت منظومة القيم الإنسانية الحضارية في مضامين التربية العربية.. لكل هذا وأكثر أحث المسؤولين عن كليات التربية في العالم العربي إلى اعتماد هذا الكتاب مرجعاً تربوياً لكي تعم فائدته جميع المشتغلين بقضايا التربية والتعليم.

□□

جغرافية القص (4)

"القصة القصيرة في محافظة السويداء علامات ومواقف"

□ د. ياسين فاعور*

دراسة متواضعة، تتسع لأربع عشرة مجموعة قصصية، لأربعة عشر قاصاً وقاصة. صدرت ما بين عامي "1983 ـ 2005"، أقدمها مجموعتا: "يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن" للقاص: رياض دويعر، و"أزمنة الصمت" للقاص محمد نوفل" اللتان صدرتا عن وزارة الثقافة عام 1983.

وأحدثها مجموعتا: "تعويذة عاشق" للقاص: صلاح الشوفي، التي صدرت عن دار الطليعة الجديدة 2005، ومجموعة "يعود الماضي مختلفاً" للقاص أدهم سراي الدين التي صدرت عام 2005.

والمجموعات القصصية جميعها تلتقي في طبعتها الأولى التي امتدت من عام 1983 ـ 2005 أي ما يقارب من ثلاثة وعشرين عاماً.

اشتملت المجموعات القصصية على مئة وتسع وسبعين قصة قصيرة متفاوتة في عدد صفحاتها، ومتنوعة في أشكال السرد وتقنياته.

حملت كلُّ مجموعة قصصية عنوان إحدى قصصها ما عدا مجموعة: "تلوح كباقي الوشم" للقاص: فيصل أبو سعد، التي حملت عنواناً شاملاً يقدِّم سيرة الكاتب الذاتية.

أطول هذه المجموعات القصصية مجموعة "عطش السوسن" للقاص: مالك عزام، وتقع في مئتين وثماني صفحات، وأقصرها مجموعة: "أزمنة الصمت" للقاص محمد نوفل، وتقع في تسع وخمسين صفحة وأكثرها في عدد القصص مجموعة: "عطش السوسن" للقاص مالك عزام، وتضم اثنتين وعشرين قصة، وأقلها في عدد القصص مجموعة: "البحث عن أذن صاغية" للقاصة: إيمان عبيد، وتضم تسع قصص قصيرة.

وتنفرد مجموعة القاصة سعاد مكارم بأنها تضم عشر قصص قصيرة، وثلاثين قصة قصيرة جداً.

وتتفاوت قصص المجموعات في عدد صفحاتها، فأطولها قصة: "الوحش والإنسان" من مجموعة: "عطش السوسن" للقاص مالك عزام، وتقع في عشرين صفحة، وقصة: "مملكة

---

* أكاديمي وباحث من فلسطين مقيم في سورية. دكتور في كلية التربية جامعة دمشق.

الحجارة" من مجموعة "نحو الماء" للقاص: ممدوح عزام، وتقع في عشرين صفحة أيضاً.

وأقصرها قصة: "مساومة" من مجموعة: "رؤية في..." للقاصة: سعاد مكارم، وتقع في صفحتين وقصة "اللوحة" من مجموعة "أزمنة الصمت" للقاص: محمد نوفل، وتقع في صفحتين أيضاً.

أُهديت كلُّ مجموعة من المجموعات الآتية: "يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن، وأزمنة الصمت، ونحو الماء، والبحث عن أذن صاغية، والنير، والقيد، والنار في الليلة الباردة، وعطش السوسن، ورؤية في..، وثمة موت آخر، ويعود الماضي مختلفاً إلى الأب والأم والأبناء والأحفاد والعامل المؤمن بعدالة الإله ونجمة الصبح والغجر والغراس التي أثمرت والقلوب النابضة بالحب والوطن.

وبعض المجموعات قدَّم لها بعض الكتاب والأدباء والشعراء، مجموعة: "بلطة على الثلج" قدَّم لها الشاعران: شوقي بغدادي، ود. ثائر زين الدين، ومجموعة "تلوح كباقي الوشم" قدَّم لها الشاعر د. ثائر زين الدين، ومجموعة: "يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن" قدَّم لها د. فوزي المعروف، ومجموعة: "النار في الليلة الباردة" التي قدَّم لها الأستاذ وديع ملحم العريضي، ومجموعة "عطش السوسن" التي قدَّم لها الدكتور عبد الكريم اليافي.

وقدَّم بعض المبدعين لمجموعاتهم بمقولات لخَّصت آمالهم كما فعلت القاصة سعاد مكارم إذ قدَّمت رؤيتها للأمل، وقدَّم محمد نوفل برسالة إلى الغجر الذين يبحثون عن دفء... عن بسمة... عن فرح، وقدَّم ممدوح عزام بمقولة "شلي" في "أغنية إلى الريح الغربية"، وقدَّم جميل سلوم بمقطوعة شعرية عن الحب والوطن والكلمة.

وقد تمحورت موضوعات قصص هذه المجموعات حول الإنسان في علاقاته مع نفسه ومع الآخرين، واستأثرت كلُّ مجموعة بموضوع أو موضوعات معينة تمس هذا الإنسان وكانت كالآتي:

1 ـ **مجموعة "يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن** 1983" للقاص رياض دويعر، وتتمحور قصص المجموعة حول موضوعات الفقر والقهر ومعاناة الموظف وصاحب الدخل المحدود، وتصور واقع الحياة الاجتماعية والمآسي التي يعانيها الإنسان العربي في مجتمعه ووطنه.

2 ـ **مجموعة "أزمنة الصمت** 1983" للقاص محمد نوفل، تناولت موضوعات متعددة تمس الإنسان في حلِّه وترحاله وموضوعات التربية والتاريخ ومعاناة الإنسان من الاستعمار، وقصص هذه المجموعة كتبت ما بين عامي (1979 ـ 1983).

3 ـ **مجموعة "نحو الماء** 1985" للقاص ممدوح عزام، وتركِّز على حياة القرية والريف وإنسانها المكافح في سبيل حياة كريمة، وما يسود المجتمع من عادات، وقد وثَّق القاص قصة "ثأر" عام 1976، وقصة "نحو الماء" عام 1984.

4 ـ **مجموعة "البحث عن أذن صاغية** 1977" للقاصة إيمان عبيد، وموضوعات قصصها نقد لسلوك مديري الأعمال والمسؤولين، وللحياة والشكوى من الزمن، كما نجد فيها نقداً للمجتمع وذئابه، وفي قصصها تدوي صرخة حواء شاكية ظلم هذا المجتمع لها.

5 ـ **مجموعة "النير** 2000" للقاص جميل سلوم، وقد وثَّق القاص تاريخ كتابة قصصه التي كتبت ما بين عامي "1994 ـ 1999".

وتتمحور قصص مجموعته حول الإنسان، إنسان المنطقة والتحامه بأرضه، والقرية بحيواتها وشخوصها رجالاً كانوا أم نساء، وتلعب الذاكرة دوراً بارزاً في رفد القاص بصور هذا الإنسان وعادات المجتمع.

6 ـ **مجموعة "القيد 2000"** للقاص فوزات رزق، وتقدّم صوراً من الذاكرة، تعالج أيام الانتداب الفرنسي، وصور النضال والاغتراب للعمل، وحياة الريف، وأحلام إنسانه، ما تحقق منها، وما لم يتحقق، وقد وثّق كتابة قصصه ما بين عامي "1993 ـ 1999".

7 ـ **مجموعة "النار في الليلة الباردة 2001"** للقاصة فريال مكارم، وتمحورت موضوعات قصصها حول المرأة وحقوقها وهمومها ومعاناتها ومشاعرها وأحاسيسها، وتلعب الذاكرة دوراً بارزاً في مدّ القاصة بموضوعات قصصها، وتُحلّق القاصة في تهويمة شعرية في معالجة شوق المرأة للحب والحياة.

8 ـ **مجموعة "عطش السوسن 2002"** للقاص مالك عزام، وتُقدّم لوحات جميلة من واقع الحياة، كما تعالج موضوعات حسّاسة، وصوراً اجتماعية، تجمع المأساة بالملهاة، ولا يغفل مقالب حواء، وجشع الإنسان على لسان الحيوان فيقترب بذلك من أسلوب كليلة ودمنة "قصة الوحش والإنسان"، وينقد الحياة والمجتمع وما فيه من ظلم، ونوم الظالم عبادة، وللقاص ذاكرة قوية تمدُّه بموضوعات من الماضي، وعين حسّاسة ترصد الحاضر بما فيه من شقاء وظلم ومعاناة، وقد وثّق كتابة قصصه بين عامي "1986 ــ 2000"، وولدت قصته "لحظات الخوف" بعد فترة حمل طويلة "1983 ــ 1995"، ونشرت في دوريات اتحاد الكتاب العرب. ويُؤكّد على العمل الذي يُخلّد صاحبه، كما يُصوِّر البطولة، ويُعزز الفداء، وقصته "السوسن... في مركز الفرجار" قصيدة نثرية تنقد الواقع العربي المؤلم.

9 ـ **مجموعة "بلطة على الثلج 2002"** للقاص عارف حذيفة، وتستمد موضوعاتها من ذاكرة واعية، تعود بنا إلى النضال ضد الأتراك، ومعاناة الإنسان من قسوة الظلم، وحياة القرية الغارقة في أحلام الماضي، والفقر وأخطاره، وتُعزّز المجموعة فكرة الارتباط بالأرض، وفكرة الأصل غلاب، وتعالج موضوع الاغتراب للعمل وكسب لقمة العيش، ولا تغفل نضال العرب في فلسطين، والتيه العربي في العصر الحديث.

10 ـ **مجموعة "تلوح كباقي الوشم 2003"** للقاص فيصل أبو سعد، وهي المجموعة الوحيدة التي حملت عنواناً شاملاً من خارج المجموعة، يلفُّ موضوعات القصص، ويُؤكّد على ذاكرة ترسم هذه الذكريات التي حملها القاص من الماضي البعيد، ويوحي بسيرة ذاتية من الطفولة وشقاوتها موشاة بالحزن والألم، وبسخرية مرة من هذا الألم المرّ، وتتألف المجموعة من قسمين: حمل الأول عنوان "ريش"، والثاني "أنياب ومخالب" وكلٌّ منهما يشتمل على عدد من القصص، وتحفل أحداث المجموعة بالمكان والزمان؛ والقرية وبيئتها، والطفولة وحلوها ومُرّها، ولا يُغفل أحلام الطفولة في مستقبل سعيد.

11 ـ **مجموعة "رؤية في... 2004"** للقاصة سعاد مكارم، وتتألف من قسمين: قصص قصيرة، وقصص قصيرة جداً، تتمحور موضوعاتها حول عنصري المجتمع "الرجل والمرأة"، وتنادي بحق المرأة وأحلامها في مستقبل حياتها، ولا تغفل همومها ومتاعبها،

أمّاً ومعلمة وإنسانة، وتُقدّم صوراً من الفقر والبؤس.

12 ـــ **مجموعة "ثمّة موت آخر"** 2004 للقاص وهيب سراي الدين، وتُقدّم صوراً من معاناة إنسان الريف في حياته وارتحاله لطلب الرزق، مغلفة بسخرية مُرّة، وتعالج موضوعات أخرى كالبطالة والتقاعد والشباب، وأحلام اليقظة، وزيف الحياة، وخداع التطور، والعودة للجذور معيناً تستمد منه زاد الاستمرار والتقدم، ولا تغفل موضوع النضال والتضحية، وأسطورة الفداء لاستمرار الحياة في فلسطين وفي معركة المزرعة.

13 ـ **مجموعة "يعود الماضي مختلفاً"** 2005 للقاص أدهم سراي الدين، ذاكرة ترسم الماضي بصور جميلة، تغلفها مشاعر الحنين للطفولة البريئة والمكان الجميل، والأحلام الجميلة، ما تحقق منها، وما لم يتحقق، كما تعالج المجموعة ظاهر الفساد في المجتمع، وآلام اليتم والفقر خاتماً ذلك بسخرية من الواقع العربي والغطرسة الأمريكية والاستعمارية.

14 ـــ **مجموعة "تعويذة عاشق"** 2005 للقاص صلاح الشوفي، ذاكرة ترسم الماضي حيث البيئة الريفية والصفاء، وقسوة الحياة وشقاء الإنسان، وارتباط هذا الإنسان، بالأرض، الارتباط الذي يحفزه للنضال، وأحلام الإنسان ما تحقق منها وما لم يتحقق، ولا تغفل الأعراف والتقاليد.

جاءت قصص المجموعات في شكلين متميزين:

1 ـــ **شكل القصة الكلاسيكية: "مقدمة وحبكة وخاتمة"**. ونجد ذلك غالباً في المجموعات (20 ـ 1)، وأزمنة الصمت (1/12)، ورؤية في.. (9 ـ 1)، والبحث عن أذن صاغية (9 ـ 1)، نحو الماء (6 ـ 1)، ثمّة موت آخر (8 ـ 5). للمبدعين: "جميل سلوم، محمد نوفل، سعاد مكارم، إيمان عبيد، ممدوح عزام، وهيب سراي الدين" بينما جاءت قصص المجموعتين "بلطة على الثلج(11)، تلوح كباقي الوشم(10)" للمبدعين: "عارف حذيفة، فيصل أبو سعد" جميعها في مشكل القصة الكلاسيكية، وتميزت مجموعة "النير" للقاص جميل سلوم عن زميلاتها فقد ابتدأت كلُّ قصة بلوحة مظللة رمزية تتكامل مع النص وتغني الموضوع. كما جاءت قصص مجموعة "تلوح كباقي الوشم" للقاص فيصل أبو سعد في قسمين معنونين "ريش وأنياب ومخالب" ويحتوي كلُّ قسم خمس قصص تشكل في مجموعها السيرة الذاتية للقاص التي أشرنا إليها سابقاً وللعنوانين الرئيسين وأقسامهما دلالة رمزية واضحة تحقق مقولة: "الطائر يكتسي الريش أولاً ثم تقوى أنيابه ومخالبه" وهي مقولة رمزية تقال في كل مناسبة (اكتمال النمو).

وتتألف مجموعة "رؤية في... للقاصة سعاد مكارم من قسمين: قصص قصيرة وعددها تسع قصص وقصة وحيدة مرمزة، وقصص قصيرة جداً وعددها ثلاثون قصة. وجاءت مجموعة "بلطة على الثلج" للقاص عارف حذيفة في شكل القصة الكلاسيكية ما عدا قصة "ياقوت" التي جاءت على شكل مذكرات تمتد أحداثها على مدار سنة كاملة تبدأ من 18 كانون الأول 1929 إلى 19 كانون الأول من العام الذي يليه. وقصة "رسالة إلى السيدة مارتان" التي ضُمِّنت رسالة كانت محور القصة ومادتها.

وبنيت قصة "ثلاثة نصوص في القدس" للقاص وهيب سراي الدين من ثلاثة نصوص شكّلت مادة القصة وبنيتها، وبلغ عدد القصص التي جاءت في شكل القصة الكلاسيكية مئة قصة قصيرة.

2 ـ قصة المقاطع وبلغ عددها تسعاً وسبعين قصة قصيرة، جاءت في أربعة أشكال:

1 ـ قصة مقاطع معنونة ومرقمة، وهذه نلحظها في قصتين من مجموعة "ويرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن" للقاص رياض دويعر"، وفي قصتين من مجموعة "القصيد للقاص فوزات رزق".

2 ـ قصة مقاطع معنونة، وهذه نلحظها في ثلاث قصص من مجموعة "ويرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن" للقاص رياض دويعر، وفي قصة من مجموعة "أزمنة الصمت للقاص محمد نوفل".

3 ـ قصة مقاطع مرقمة، وهذه نلحظها في قصتين من مجموعة " ويرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن رياض دويعر"، وفي قصة من مجموعة "نحو الماء للقاص ممدوح عزام"، وفي قصة من مجموعة "القيد للقاص فوزات رزق"، وفي عشر قصص من مجموعة "عطش السوسن للقاص مالك عزام" وجاء المقطع الثالث من قصة "الام حارس الرئيس" من المجموعة مرمزاً بنجوم، وفي خمس قصص من مجموعة "ثمَّة موت آخر للقاص وهيب سراي الدين، وفي قصتين من مجموعة "تعويذة عاشق للقاص صلاح الشوفي".

4 ـ قصة مقاطع مرمزة، وهذه نلحظها في قصة من كل من المجموعات التالية: "البحث عن أذن صاغية للقاصة إيمان عبيد" و"النير للقاص جميل سلوم" و"رؤية في... للقاصة سعاد مكارم" و"ثمَّة موت آخر للقاص وهيب سراي الدين"، وفي ثلاث قصص في كلٍ من المجموعتين "القيد للقاص فوزات رزق"، و"تعويذة عاشق للقاص صلاح الشوفي"، وفي اثنتي عشرة قصة من مجموعة "النار في الليلة الباردة للقاصة فريال مكارم"، وفي ثماني قصص من مجموعة "عطش السوسن للقاص مالك عزام"، وفي ست قصص من مجموعة "يعود الماضي مختلفاً للقاص أدهم سراي الدين".

وتتفرد قصة "لكلٍ جحيمه" من مجموعة "تعويذة عاشق" للقاص صلاح الشوفي فقد جاءت في شكل قصة المقاطع المرقمة والمعنونة بالأسماء "أم محمود، حياة، نوال، أبو محمود" وعالجت مأساة أسرة فرقتها الحياة وأحداثها المؤلمة.

وجاءت كلٌ من القصتين: "اللهث" من مجموعة "القيد" للقاص فوزات رزق و"السوسن" من مجموعة "عطش السوسن" للقاص مالك عزام قصيدة شعر نثرية وصفت الأولى "اللهث" لواعج الغربة عن الزواج والأولاد في مونولوج داخلي، يلفه شتاء طبرق عام 1993 وشتاء السويداء عام 1998 "أخيراً انفتح الباب، قرأت في وجنتيها قصة الزرع المحترق خارج حدود الغرفة، وأذهلتك رائحة السنبل المتقد، لم تدر كيف منحتها صدرك، لترسم عليه خارطة الرحلة، لم تدرِ كيف استعدته بعد ذلك، حين وصل إليك نشيج عروقها، لاحظتْ ذلك الانهيار المفاجئ، فقالت بما يشبه المعاناة: لا تكن حاداً" (ص 35).

ونقدت الثانية "السوسن في مركز الفرجار" الواقع العربي المؤلم "جرادٌ على شكل بشر، صبغ الساحات والطرقات والمنازل بالدماء، قضم الزرع، اقتلع الشجر، سمم الماء، لوَّث الهواء" (ص 166).

وحاكت قصة "الوحش والإنسان" من مجموعة "عطش السوسن" للقاص مالك عزام شكل قصص "كليلة ودمنة" لابن المقفع وأسلوبها، وجاءت على لسان الحيوان وتطالعنا فيها أسماء الحيوانات "الضبعان، العاسل أبو سرحان، والجن (الشيصبان)" "أعرفُ الإنسان أكثر منك، أرافقه في الظلمة والنور، أتجول بين مساكنه، أسمع أقواله، وأرى أفعاله، يغالبه

الشرير: فيتعامى عن الجوهر، لا يهمه سوى غذائه وكسائه وجمع المال"، وانتهت مثلها في التأكيد على نتائج وعبر "أسَمِعت كيف يتطاحنون، ويتحاسدون؟ وتطغى الذات على العقل؟" (ص 59)، "الله أكبر... ما أتعس الإنسان عندما يكون كبيره أعمى بصيرة" (ص 61).

وأوحت قصص "بكيت كثيراً، وداعاً، كنت وحيداً، لا تنتظرني، قهقهة شيطان" من مجموعة "يعود الماضي مختلفاً" للقاص أدهم سراي الدين، والتي جاءت متسلسلة (6 ـ 7 ـ 8 ـ 9 ـ 10) بقصة طويلة، شخوصها هم بأسمائهم، يطورون الحدث في أزمنة متعاقبة، ويتناوبون السرد بما يتناسب مع هذا الحدث.

اعتمد كتاب القصة تقنيات سرد متعددة، جمعت ما بين السرد المباشر وغير المباشر، بوساطة راوٍ عارف يروي بضمير الغائب في بعض القصص، وبضمير المتكلم في بعضها الآخر، وقد تتعدد الأصوات، وقد يحاور القاص نفسه، أو يحاور الآخر، مسترجعاً أحداثاً، أو متوقعاً أخرى.

ويغلب الراوي الأول "ضمير الغائب" على قصص كل من المجموعات الآتية: "النير وبلطة على الثلج، وتعويذة عاشق، ونحو الماء، وأزمنة الصمت، والنار في الليلة الباردة، وثمة موت آخر، وعطش السوسن، ويعود الماضي مختلفاً"، بينما يغلب الراوي الثاني "ضمير المتكلم" على قصص كلٍ من المجموعات "تلوح كباقي الوشم، ورؤية في، والبحث عن آذان صاغية"، ويتساويان في المجموعتين: "يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن، والقيد".

ويغلب الحوار مع الذات في قصص: "غربة للقاص محمد نوفل، والوسن في مركز الفرجار، والسلّم الحديدي، وآلام حارس الرئيس للقاص مالك عزام" والحوار مع الذات ومع الآخرين في قصص: "الاغتيال للقاص محمد نوفل، وهارب إلى للقاصة إيمان عبيد، والقيد للقاص فوزات رزق، وآفاق الليلة الأخيرة للقاصة فريال مكارم، وذاك النداء وثمّة موت آخر للقاص وهيب سراي الدين.

وتبدو ظاهرة تعدد الأصوات صفة غالبة في قصص المجموعات جميعها، وذلك بنسب متفاوتة، تتوسع تارة، وتتقلص أخرى لغاية خطط لها القاص وأحسن توظيفها.

تقودنا الجولة التحليلية التي قدّمناها في مدوّنة القصة القصيرة في محافظة السويداء إلى استخلاص النتائج الآتية:

1 ـ المجموعات القصصية المدروسة تتناول بيئة محافظة السويداء خلال الفترة الزمنية التي كتبت فيها المجموعات وتبرزها بأشكال متعددة، كما تتناول إنسان هذه البيئة بعلاقته مع نفسه، وعلاقته مع الآخرين، وعلاقته بالطبيعة والبيئة مقيماً فيها، ومرتحلاً عنها، وإن خرجت بعض هذه القصص عن هذا الإطار، فإنّ ذلك يعود لغاية في نفس القاص المبدع، وإن كانت مجموعة "نحو الماء" للقاص ممدوح عزام قد كتبت قصصها في أزمنة متباعدة أقدمها قصة "ثأر" التي كتبت عام 1976 فإن قصصها الأخرى كتبت في فترات لاحقة كان آخرها قصة "نحو الماء" التي كتبت عام 1984.

2 ـ المجموعات القصصية التي درسناها صدرت بين عامي 1983 ـ 2005 في طبعتها الأولى، ولكنها في مضمون قصصها تتناول فترات زمنية سابقة وأحداثاً اختزلتها ذاكرة المبدعين، أو نقلت إليهم بأمانة، وقدّمت هذه الذاكرة لنا لقطات اجتماعية بأمانة ودقة وصف، ونجد ذلك في المجموعات "أزمنة الصمت، والنير، والقيد والنار في الليلة

الباردة، وعطش السوسن، وبلطة على الثلج، وتلوح كباقي الوشم، وثمة موت آخر، ويعود الماضي مختلفاً، وتعويذة عاشق". ولهذه الظاهرة دلالتان فنية واجتماعية، أمَّا الفنية فتتعلق بتقنية السرد المسماة "الفلاش باك" أو ما نسميه بالعربية العودة للماضي مستعينين بالذاكرة لربط الحاضر بالماضي والماضي بالحاضر لتعزيز الحدث، وأمَّا الاجتماعية فتقدم لنا حياة المحافظة وناسها في بيئتهم وأزمنة حياتهم لاستنهاض الهمة ومواصلة مسيرة الأجداد في زمن نحن أشد ما نكون فيه كما يقولون "خير خلف لخير سلف".

3 ــ يكثِّف المبدعون الضوء على اللقطات الاجتماعية ناقدين الواقع بقصد إصلاحه وتتطور لقطتهم ابتداء من الإشارة والنقد إلى سخرية من هذا الواقع محققين بذلك مقولة "شرُّ البلية ما يضحك"، وسخريتهم تبدأ من الإشارة وغمزة العين(الإيماءة) إلى التصريح بالعبارة، وانتهاء برسم الصورة الكاريكاتورية وتأتي الصورة رسماً بالكلمات، نكاد نشاهد حركتها، ونسمع صوتها، ونجد ذلك بنسب متفاوتة في المجموعات "يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن، والبحث عن أذن صاغية، والنير، والقيد، والنار في الليلة الباردة، وعطش السوسن، وبلطة على الثلج وتلوح كباقي الوشم، وثمة موت آخر، يعود الماضي مختلفاً".

وتبدو الصورة واضحة المعالم في المجموعات "نحو الماء للقاص ممدوح عزام"، "غمز بطرف عينه، مع حركة خفيفة لطيفة من الرأس، وإشارة تقطر رقة من اليد ليجلس" (ص 97)، وفي مجموعة " يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن" "صعقته الأيام في وجنتيه وفهقهت، ركلته في المؤخرة كلُّ عقارب الزمن الضحل وسقط، قام... استند إلى نفسه ومشى... عاد الركل قوياً..." (ص 32)، وفي مجموعة "النير" للقاص جميل سلوم "وبينما كانت المفارقة تخترق المطلقة، والحزن صهيل خيول يتجذر في كيانها، انتفضت مثل ملدوغ عندما شاهدت معلمها يسقط في حفرته، ثم شاهدت حروف الهجاء تغطي الكفن، وتنهار الأسطورة، تسامحت معه، غفرت له، طلبت له الشفاعة، التمست له كلَّ أعذار الدنيا، همست لنفسها: من حق ذيب أن يضرب الـ"...." لو استطاع إليها سبيلا" (ص 81)، وفي مجموعة "القيد" للقاص فوزت رزق "وحينما وجدني متردداً سخر مني بحركة وقحة من إصبعه الوسطى، مراهناً على عدم رجولتي" (ص 50). وفي مجموعة "عطش السوسن" للقاص مالك عزام "كانت دميمة، بارزة الأسنان، ضئيلة الجسم، ثقيلة الظل، خفيفة الشعر، قزمة، أظفارها طويلة وحادة، صوتها فحيح أفعى، لا تظهر إلاّ على الإنسان المحاصر الوحيد تسقيه من خمرها" (ص 23).

وتبقى صورة الريف والمنطقة سهلاً وجبلاً واضحة المعالم في قصص المجموعات، وعلامة مميزة تهب القصص هوية خاصة. ولا نبالغ إذا قلنا: إننا نتعرف على طبيعة محافظة السويداء من خلالها، كما نطالع فترات تاريخية من حياتها، وحياة شعبها، ونشتم عبير الأرض في خيرها وعطائها، وشجرها ونباتاتها وأزهارها، ونتجول في شوارعها وحاراتها وطرقات قراها ودروبها، نستمع إلى أحاديث أهلها، وحكايات الجدَّات والنسوة، وهمسات الجيران والحي تتردد في مسامعنا، تطالعنا مسميات القرية ودروبها والحاكورة والمصطبة، وذكريات الأصدقاء وأخبارهم "عشرون سنة مضت وأنا متعلق بتلك العارضة الحديدية، ومنذ ذلك الحين، ما أغمضت عيني إلا ورأيت الكلاب تنهش في جسدي، وما فتحتها إلاّ ورأيت نفسي واقفاً على

مزيلة القلعة" (ص 14) من مجموعة "تلوح كباقي الوشم" للقاص فيصل أبو سعد. ونعيش مع أهل المحافظة أفراحهم كما يبدو ذلك في مجموعة "تعويذة عاشق" للقاص صلاح الشوفي "تناول الجميع طعام العشاء، ثم توالت الدبكات والرقصات والأغاني وزغردت النساء، وعقد الشباب الهوليَّة والجوفيَّة، وتناوب بعضهم الرقص بالحاشية ثم عقدوا الدبكات على المجوز والشبابة، وقدَّم شبابٌ من الساحل دبكة على يا مشمّل يا مشمّلي، وشارك لبنانيون بالدبكة اللبنانية، ورقصة عذبَّة رقصة العروس، وصار لجدعان عرس مطنطن كما وصفه أبو جدعان لأهل قريته بعد عودته" (ص 21 ـ 22).

وتطالعنا صور الحياة فيها كما نتجول في قراها وسهولها، ونتسلق جبالها وهضابها، ونسعد لسعادة إنسانها، وإذا ما قلبت الصورة إلى ضدها لسبب أو لآخر من قسوة وشقاء عصرنا نفوسنا ألماً وحزناً لهول ما نرى وما نقرأ وما نسمع، نشارك القاص رؤيته، ونتعاطف معه في حلوله.

والشخوص الذين تقدمهم قصص المجموعات، شخوص هذه البيئة مسكون فيها، تعيش في ضمائرهم، نعرفهم بأسمائهم وألقابهم، كما نعرفهم بصفاتهم ونعرفهم بصبرهم وجلدهم، ودأبهم وخبرتهم قبل أن نعرفهم بأسمائهم.

ومن هنا كانت القصة في محافظة السويداء موقفاً تعبِّر عن إنسان البيئة وعلاقته بها، ونظرته للحياة في رحابها.

ويشترك المبدعون "محمد نوفل وجميل سلوم وفوزات رزق وفريال مكارم ومالك عزام وعارف حذيفة وفيصل أبو سعد ووهيب سراي الدين وأدهم سراي الدين وصلاح الشوفي" في اختزال صور الحياة الماضية في قصصهم، وربطها بالحاضر والتعبير عن الحالين بجمل قصيرة، كما يعبرون عنها بالهمس والبوح والنطق والحركة والحواس ويمزجون لغتهم باللهجة الدارجة والعبارات المتداولة والأمثال الشعبية. المجموعات " يرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن، وأزمنة الصمت، والنير، ونحو الماء والقيد وعطش السوسن وبلطة على الثلج وثمّة موت آخر، تعويذة عاشق".

ويشترك المبدعون "جميل سلوم وممدوح عزام ومحمد نوفل ورياض دويعر ومالك عزام وعارف حذيفة وفيصل أبو سعد" بظاهرة التناص، حيث يضمنون عباراتهم أقوالاً مأثورة، وعبارات متداولة لدعم الفكرة حيناً، أو لتلخيص حدث معين أو لاستخلاص نتيجة مقصودة، وفي أحيان كثيرة تصاغ هذه في صلب النص على سبيل التناص لتكون منطلقاً لحدث.

4 ـ الصوت النسائي: في مدونة القصة القصيرة في محافظة السويداء، لدينا ثلاث مبدعات "إيمان عبيد، وفريال مكارم، وسعاد مكارم" للأولى مجموعة واحدة وخواطر بعنوان (شظايا)، وللثانية مجموعة وكتاب نثر بعنوان (طيف الكلمات) وإشارة لإمكانية صدور كتب لها في المستقبل (رواية وقصص بعنوان (امرأة في الظلام وفي المعرض وحنين) وللثالثة مجموعة من الكتب ومجموعة قصصية بعنوان وميض.

وهذا يعني أنَّ إبداعات المرأة له حظ مقبول، وإن بدا قليلاً من خلال إحصائية الدراسة 5/1 تقريباً، لا يتماشى مع ما هو متوقع في ساحة الثقافة في محافظة السويداء.

وقد أثبتت المبدعات وجودهن في ساحة الإبداع الأدبي، وعالجهن في مجموعاتهن القصصية موضوعات المرأة فتاة وزوجة وأرملة، قروية تعيش في القرية، وأخرى تعيش في المدينة، تعمقت أحاسيسها ومشاعرها، وعبَّرت عن

حقوقها وحاجاتها ومتطلباتها ومسؤولياتها، ونجاحاتها وإحباطاتها، وحق المرأة في الحب والمساواة والحياة، وكلها موضوعات مشروعة، يحاول الصوت النسائي الجهر بها، لتأخذ المرأة، النصف الثاني في المجتمع ودورها، والمرأة في هذه القصص صابرة، هامسة في نشدان العدالة، وجاهرة في إثبات الذات. أمّا مستويات الطرح لهذه المشكلات فهي متفاوتة من مبدعة إلى أخرى.

فقد لامست المبدعة سعاد مكارم موضوعات المرأة ومشكلاتها من عدم التقدير والوفاء وكذلك أحلام المرأة وحقوقها **ملامسة ناعمة**، بلغت أوجه شدتها في الجهر بهذه الحقوق "ألستِ القائلة على لسان بطلة قصتك، هذا حقّي... مثلي مثلكم... ربي وربكم واحد، خلقني كما خلقكم، لي الحق في الحياة مثلكم، ولن أستجدي حقّي من أحد... فلماذا تقفون في وجه طموحي" (ص 22)، قصة مفاجأة و..ثمن"، وذلك من خلال بطلات قصصها اللواتي طرحن هذه الحقوق والمشكلات. (أبطال قصصها أناث: 9، ذكور: 10).

وتجاوزت المبدعة إيمان عبيد مستوى الملامسة إلى **التحريض** لاحقاق الحق: "أو تذكرين أحلامنا الكثيرة التي ما زالت تتراكم كما تتراكم الديون؟! وسنحلم دوماً بالجديد وبمزيد من الأحلام نحيا على الأمل، لا أحد يطالبنا باستردادها في يوم من الأيام" (ص 22 ـ 23) (قصة هارب إلى...).

والتضحية لتحقيق هذا الحق: "سأوزع على الجميع ذكراك وأقول كما قالت جدتي "كلوا... هذه من عند جدنا... أطعمتنا طوال حياتك وها أنتذا تطعمنا حتى بعد الرحيل" (ص 83) قصة (بدور.... وذكرى).

والتمرد: والتمرد: "طأطأت النذالة رأسها خجلاً، وانسحبت معتذرة عن انتمائك إليها... فهي تؤوي واضحي النوايا السيئة، وليس المقنعين ببراقع النبل والأخلاق... وابتسمت وهي تتراجع؛ بل تتلاشى قائلة: إنني منه براء!... فقد فاقه نطاق صفتي... سأفتش له عن صفة أقبح وأدنى مستوى مني "ص 67" (قصة واعتذرت النذالة).

وتصرُّ على هذا التمرد "لا بدَّ أن أفعل ذلك... إنْ سكتُّ أنا فويل للضعيفات" (ص 16) قصة: (البحث عن أذن صاغية) وذلك للتخلص من ظلم آدم والمجتمع.

لتصل بعد ذلك إلى تقرير المصير "وعند سماع عبارتها شعرت بذاتها وبقدرتها على التفكير، وقدرتها الأعظم على اتخاذ القرار.... نعم هي الآن صاحبة القرار، ولن تتكئ على أحد... ودون أن تظلم من أحد" (ص 100) قصة (ثم كان القرار).

وأما المبدعة فريال مكارم فقد كانت الأجرأ في طرح المشكلات، **فقد باحت بعواطف المرأة ومشاعرها** "تكاد تلك الذكريات بأحداثها المتناقضة تقفز بي من موج البحر... لتأخذني إلى تيار الحنين، حيث أينعت زهرتك البنفسجية... فغرست في جسدي ذكرى امتدت إلى المستقبل" (ص 16) قصة (بحر وموج وزبد).

كما باحت بذكرياتها وعلاقاتها: "أسندت هند رأسها على صدره... حضنها... سمعت قطار دمه الصاخب يسري في عروقه متسللاً إلى قرية جسدها... قبضها.. وثناها... بسطها كما شاء بعد أن قطع تذكرة في قريتها ـ متمشياً في بساتينها... قاطفاً ثمارها... مستنشقاً عبيرها" (ص 31 ـ 32) قصة (جرح في ذاكرة الماضي).

وصرَّحت بشوق الأنثى للحب والحياة وبحثها عن ذاتها: "تعال نبحر في الكون إلى حيث رعشة الحب تضيء البحر حتى يصير الصوت لوناً... والشراع علامة يستدلُّ بها البحار، وتُفجِّرُ كما لم أحلم باللقاء يوماً، شوق الخلايا فأنا؟ انتظار حقيقي!.. وأنت؟... الحب الذي لا يزوِّر!...." (ص 74) قصة (ضباب الأحلام).

ونقـدت أسـاليب الخـداع وفلـسفة الأمـور لتحقيق الغايات "كان نديم يفلسف الأمور يفرش أمامها بساطاً ناعماً ليهون عليها الإقدام على ما يطلبه" (ص 64) قصة (النار في الليلة الباردة) سواء أكانت هذه الأساليب من الرجل أم من بنات السوء: "كانت ناديا تلاحقها منذ وقت تحثُّها على الانحراف مستغلة وضعها البائس المشلوخ فوق حسن فاتن" (ص 141) قصة (رغيف في المستنقع).

ولم يطل بحثها عن طريق خلاصها حتى قررت ثورتها على واقعها: "أخرج من بوابة ذاتي، أبحث عن نفسي، ما أوعر مسلك قلبي الراكض في متاهات الدروب ليحرقني ما بين الرغبة... والرهبة" (ص 127) قصة: (وأشرق الربيع).

وهذه ملامح تضع المبدعة بين المبدعات اللواتي خلعن الحذر في طرح مشكلات المرأة وطالبن بإحقاق حقِّها في مجتمع المساواة.

والقصة النسوية إن جاز لنا التحدث في ذلك، أو إطلاق هذه التسمية، تحتلُّ حيزاً كبيراً في الإبداع القصصي في المحافظة، إذا ما قورنت بأختها في المحافظات الأخرى، وقد بلغت قصص المجموعات المدروسة في المجموعات الثلاث "34" قصة قصيرة (179/34) من أصل "19" قصة وإذا ما أضيف إليها إبداع القاصة سعاد مكارم من القصص القصيرة جداً تكون القصة القصيرة النسوية قد قطعت شوطاً ملحوظاً في رحاب الإبداع القصصي في المحافظة.

5 ـ **الشكل القصصي**: يلحظ قارئ مدونة القصة القصيرة في المحافظة، موضوع بحثنا أنَّ كتاب القصة كتبوا القصص بأشكال متعددة للقصة القصيرة المعروفة وعبَّدت عناوين قصصهم عن تكثيف قوي لمضامين القصص، وقد أحسنوا اختيار مطالع قصصهم حين وضعوا القارئ مباشرة في أجواء القصص، فقد استنفروا قدراتهم لتقدير ما سبق وما كان، وهيؤوه لاستقبال ما سيكون.

وقد بيَّنا سابقاً الأشكال الفنية التي جاءت بها قصص المبدعين؛ الشكل الكلاسيكي المعروف (مقدمة وحبكة وخاتمة) وكان هذا الشكل هو الغالب في هذا الإنتاج القصصي وقصة المقاطع وهذه بدورها جاءت في ثلاثة أشكال؛ قصة مقاطع معنونة ومرقمة، وقصة مقاطع مرقمة، وقصة مقاطع مرمَّزة، وضمَّت مجموعة "رؤية في..." للقاصة سعاد مكارم ثلاثين قصة قصيرة جداً.

واستلهم عدد من المبدعين التراث الشعبي والأقوال المأثورة وضمَّنوها قصصهم، وضمَّن بعضهم قصصهم بالأهازيج والأغاني الشعبية كالمجموعات: "النير، ونحو الماء، وتعويذة عاشق" في حين جمعت مجموعة (النير) ما بين الأسطورة والحكاية الشعبية.

وهذه الأشكال المتعددة التي نلحظها في مدونة القصة القصيرة تعطي نتيجتين واضحتين:

الأولى: أنَّ كتَّاب القصة القصيرة هؤلاء قد قطعوا شوطاً يسجَّلُ لهم في مجال الإبداع القصصي، وهم ينوِّعون تجاربهم وإبداعاتهم لتحقيق هوية إبداعية، ونجاحات على درجة كبيرة من الأهمية، تضع قصصهم في مرحلة متقدِّمة من مراحل القصة القصيرة السورية والعربية، ومن هنا تكون قصصهم علامات مميزة في طريق القصة السورية، والقصة القصيرة الحديثة.

الثانية: أنَّ القصة القصيرة في محافظة السويداء، والتي ندرسها اليوم، هي ثمرة جهود إبداعية مرَّت في مرحلة التجريب حتى وصلت إلى ما وصلت إليه عند بعضهم، وما زالت في مراحل النمو عند بعضهم الآخر.

6 ـــ **تقنيات السرد**: يشترك كتّاب القصة جميعهم بسمة واحدة، حين يكتبون القصة بلسان راوٍ عارف، يروي ما يشاهد، وما يعرف، سواءً أكان ذلك بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، وقد يتماهى المبدع نفسه بشخوص رواته، وأبطال قصصه، وقد تتعدد الأصوات في القصة الواحدة، حين يمزج المبدع أسلوبه السردي بالحوار الداخلي والخارجي، مع الذات ومع الآخرين، أو حين يوظّف التداعي، وهذه التقنيات تشير إلى قدرة فنية لدى المبدعين مكّنتهم من تطويع أدواتهم ونجاح إبداعاتهم.

7 ـــ **الزمان والمكان**: حفلت قصص المبدعين بالزمان والمكان، وكان لهما حضور مميَّز في قصصهم، عرفنا من خلالها بيئة محافظة السويداء بكلِّ ما فيها من حيوات وشخوص وأحداث وعادات وأسماء، وإنْ وجدنا قصصاً تماهى فيها المكان إلاّ أنَّ الزمان والحدث كان لهما دور فاعل في تطوُّر الأحداث وتناميها وفي تميُّز هوية القصة في هذه المحافظة.

8 ـــ **اللغة والأسلوب**: لغة المبدعين في قصصهم فصيحة سليمة، ممزوجة ببعض الأقوال المأثورة، أو مصدرة بها، مستلهمة التراث، موظفة التناص، أو ممزوجة ببعض الألفاظ الدارجة على سبيل تقريب الحدث من البيئة وربطه بها، وقد ترقى هذه اللغة في بعض القصص إلى اللغة الشاعرية في المجموعات: "يرتديك الوحل، والنار في الليلة الباردة، وعطش السوسن، ويعود الماضي مختلفاً"، كما نجد الرسم في الكلمات في المجموعات: "أزمنة الصمت، ونحو الماء، والنير، والقيد، وتلوح كباقي الوشم، وعطش السوسن، ويرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن، وبلطة على الثلج"، والعبارة الساخرة في المجموعات: "النير، والقيد، وثمة موت آخر، ويعود الماضي مختلفاً، وعطش السوسن، والبحث عن آذان صاغية، وتلوح كباقي الوشم" حيث تبدو الصورة مشرقة أحياناً، وكاريكاتورية أحياناً أخرى.

9 ـــ **الموضوعات**: تتعدد الموضوعات التي يكتب فيها المبدعون، وتتعدد معها الصور التي يلتقطونها من المجتمع، وتتلون بألوان زاهية وقاتمة، ويبقى المحور الأساسي الذي تتمحور حوله هو الإنسان، أو ثنائية الحياة (الرجل والمرأة) وعلاقتهما ببعض، أو علاقتهما بالمجتمع، وما يكابده كلٌّ منهما، وقد تعكس القصص معاناة الإنسان في مسيرة حياته الطويلة، والقاص في ذلك يكشف الضوء، وينقد، ويغمز، وتتفاوت طرائق المبدعين في تناولهم لذلك، وفي قدرتهم على التركيز على المشهد، إنّه النقد الساخر الذي يشترك فيه كلٌّ من "جميل شقير، وفوزات رزق ووهيب سراي الدين، وأدهم سراي الدين ومالك عزام وإيمان عبيد وفيصل أبو سعد".

ولا يغفل المبدعون العادات والأعراف والعيوب، كذلك يُركّزون على الجوانب ا لوطنية المشرقة لتعزيزها وصور البطولة والفداء العربية ضد الاستعمار والصهيونية.

وإن كان من كلمة تقال في هذه الدراسة المتواضعة، فهي كلُّ الشكر والتقدير وهمسة عتب ومحبة ترمي إلى الارتقاء بقصة محافظة السويداء. وأمّا الشكر والتقدير، فهذه لكلِّ من ساهم في نجاح هذه المحاولة من أصحاب الرأي والمبدعين الذين قدّموا لي العون كلّه.

وأمّا همسة العتب، فأُقدمها لكلِّ المبدعين الذين كانت قصصهم محور هذه الدراسة، وتتلخص في مجموعة ملاحظات أتمنى عليهم

دراستها والأخذ بما يرونه مساعداً للارتقاء بالقصة شكلاً ومضموناً:

1 ـ كدّ الذهن، واختيار اللغة المناسبة، وإعادة النظر في القصة أكثر من مرة قبل تقديمها ولنا في زهير بن أبي سلمى خير مثال، ولا بأس من استشارة ذوي الخبرة، تلافياً للهنات التي يمكن أنْ يقع فيها المبدع نتيجة السرعة.

2 ـ التدقيق اللغوي في بعض الأساليب والمفردات من حيث الأسلوب واللغة نحواً وصرفاً وإملاء.

3 ـ التدقيق في مطبوعة القصة، أو المجموعة، قبل تقديمها في طبعتها الأخيرة، وتوظيف علامات الترقيم.

4 ـ تذييل القصة ما أمكن بتاريخ كتابتها، ومكان الكتابة.

المجموعات القصصية

اسم الكاتب	اسم القصة	طباعة	عدد القصص	عدد الصفحات	العنوان
رياض دويعر	ويرتديك الوحل والاغتسال هو الوطن	وزارة الثقافة 1983	14	86	السادسة
محمد نوفل	أزمنة الصمت	وزارة الثقافة 1983	13	59	السادسة
ممدوح عزام	نحو الماء	وزارة الثقافة 1985	7	117	السابعة
إيمان نايل عبيد	البحث عن أذن صاغية	اشبيلية 1997	9	112	الأولى
جميل سلُوم شقير	النير	دار علاء الدين 2000	21	213	الرابعة
فوزت رزق	القيد	دار علاء الدين 2000	10	72	الأولى
فريال سالم مكارم	النار في الليلة الباردة	دار المؤلف 2001	15	159	الخامسة
مالك عزام	عطش السوسن	دار المؤلف 2002	22	208	السابعة عشرة
عارف حذيفة	بلطة على الثلج	وزارة الثقافة 2002 سلسلة قصص عربية	24		
فيصل أبو سعد	تلوح كباقي الوشم	دار الطليعة الجديدة 2003	10	80	عنوان شامل
سعاد مهنّا مكارم	رؤية في....	دار الشموس للدراسات والنشر والتوزيع 2004	10	96	الثامنة
وهيب سراي الدين	ثمّة موت آخر	اتحاد الكتاب العرب 2004	14	105	الرابعة
أدهم سراي الدين	يعود الماضي مختلفاً	اتحاد الكتاب العرب 2005	13	100	الأولى
صلاح أبو سعد	تعويذة عاشق	دار الطليعة الجديدة 2005	179/10 قصة قصيرة	103	الرابعة

□□

نافذة ..

رمانـــة تـــتارجح في الـــــــضوء

□ ناصر زين الدين *

ليست فكرة التواصل والتلاقح بين صنوف الإبداع، بجديدة على الموروث الفكري الإنساني؛ بل هي قديمة قدم ولادة الأبجديات المعرفية للعقل البشري.

فذلك الإنسان البدائي الذي كان يقلد أصوات الطيور والجوارح، ويقلد حركة الوحوش في قنصها لطرائدها، أو اختبائها وتواريها، ويلوّن جسده بالطين، أو يتزين بالريش والحصى الملون أو ينحت التمائم ويحفر عليها رسوماً ورموزاً، لتدفع عنه الشر وتمنحه الأمان، ويطلق صرخاته وابتهالاته عند تقديم الأضاحي، ويرقص حول النار وهو يقلد قطعان الحيوانات ثم يلجأ إلى كهفه ليرسم على جدرانه ما شاهده من حوله صوراً ومشاهد ورموزاً إنما كان بذلك يجسد ولادة مسرح، وفن ويستشرف شعراً، ولا غرابة عندئذٍ في ذلك السبر الرائع الذي قدّمه المفكّر أرنست فيشر في كتابه ضرورة الفن، عندما أوكلَ للساحر البدائي ولادة الإرهاصات الأولى للإبداع، فقد كانت حصراً عليه لأن لها سلطةً على أبناء قبيلته، ومجموعته كان يكرسها على أنها وحي من الآلهة تسرها إليه، فيقدمها لمن حوله على شكل ابتهالات ورسوم ورقصات إيمائية، ثم تبناها الكهنة وسدنة الآلهة، كوساطة لتقريب البشر من القوى الماورائية، وقد كان الفراعنة والسومريون وكثير من الشعوب، يكتبون ابتهالاتهم وترانيمهم على أجساد المنحوتات الضخمة، وكان لكل إلهٍ ابتهالاته وترانيمه تكتب بقربه أو تحته أيضاً، وفيما بعد رسم ونحت الكثير من الشعوب، من وحي أساطير التكوين ومن سير الملوك وانتصاراتهم.

أما الإغريق، فقد استلهم بعض نحاتيهم من وحي الإلياذة والأوديسة ومن أعمال المسرح اليوناني ومنهم الفنانون فيدياس وبولكليت وميرون، ورسم الفنانون المسيحيون فيما بعد من وحي الأناجيل آلاف الرسوم للمسيح والحواري والقديسين.

أما عن المسلمين، فقد عادوا إلى مقامات الحريري وقصص ألف ليلة وليلة، ورسموا من وحيها بأسلوبهم (الأربسك) بخاصة في بلاد العراق وخطّوا على حواشيها الأشعار والأدعيات الإسلامية، وفي بلاد خراسان والمناطق المحيطة بها، رسم الفنان المسلم من وحي الشهنامة الفارسية، ومن قصائد الشعراء، أمثال عمر الخيام بأسلوب (الأربسك والفسيفساء) أو حاكوا رسومهم سجاداً نفيساً من الحرير يعلق على الجدران، مقروناً بكلمات العشق وبأشعار العرب والفرس، هذا التمازج بين صنوف الإبداع كان مكرساً بشكل عضوي ومتلازماً طوال مراحل التطور العقلي البشري.

وفي عصر النهضة وما تلاه من قرون، رُسمت لوحات عديدة من وحي الملهاة الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي الذي كتبها شعراً في بداية القرن الرابع عشر (1321).

ومن هؤلاء الفنانين الذين استوحوا من أناشيد الملهاة:

(دوزيف أنطوان كوخ) (1804) (رسم لوحة دانتي وفيرجيلو في الليمو) مستمدةً من الأنشودة الرابعة من الجحيم والفنان: (دان أجست دومنيك أنجر) الذي نفذ لوحة (باولو وفرانشيسكا وقد فاجأهما جانتشوتو) عام (1819) والتي استمدها من الأنشودة الخامسة من جحيم دانتي. و(روبرت جوزيف لانجر) وهو رسام وحفار ألماني وعمله مستمد من الأنشودة الثامنة والعشرين من المطهر بعنوان (فرجيلو ودانتي في الفردوس الأرضي) وأجين دولاكروا وعمله المشهور (دانتي وفيرجيلو يقودهما الشيطان فليجياس عبر مستنقع ستيجه) تلك المياه التي تحيط بمدينة ديس.

والفنان النحات (أوغست رودان) الذي ولد وعاش في فرنسا وكان نقطة تحول في فن النحت الرومانسي (1840) فقد أبدع عمليه النحتيين (باولو وفرانشيسكا) وأوجلينو) استمدها من (بوابات الجحيم).

(وليم بليك) وهو شاعر ومصور وحفار (غرافيك) إنجليزي ولد (1757) وقد قام بعمل ما يزيد عن مئة رسم توضيحي للكوميديا الإلهية بأسلوب الحفر والطباعة ومن أعماله (زوبعة العشاق) و(غابة المنتحرين). وهناك من الشعراء من تأثر بالنتاج الفني التشكيلي وكانت اللوحة الفنية أو التمثال محوراً لعمله الشعري أو مقطعاً في قصيدته.

ومن الشواهد الهامة على ذلك ما قدمه الشاعر الكبير (بودلير) صاحب الثقافة الفنية العميقة، والصديق المقرب للفنانين، الذي كرس الكثير من عطائه النقدي للحركة الفنية المعاصرة له، فكتب لتأثره بالفن التشكيلي والنحت قصيدته (منارات) ذكر فيها ثمانية فنانين لكل فنان مقطع شعري يصف أسلوبه ومضامين نتاجه، أو يلتقط سمات عميقة في جوهر الشخصية الفنية، فهو يقول مثلاً في النحات والمصور مايكل أنجلو:

"مايكل انجلو عالم غامض

نرى فيه أطياف هرقل تختلط بأطياف المسيح

وتنهض منتصبة.

أشباح جبارة تروح وقت الغسق

تمزق أكفانها وهي تمط أصابعها"

فالشاعر يلتقط شيئاً مهماً عند الفنان مايكل أنجلو مفاده أن هذا المبدع كان متأثراً

بالفن اليوناني ذي الشخوص الرياضية والأجساد البارزة العضلات وهو مزج رائع بين المواضيع الكنسية المسيحية وسمات الفن اليوناني.

وكان مايكل أنجلو بطبعه شديد الحزن بسبب صيرورة حياته، فقره ويتمه فقد احتضنته أسرة آل مادتيشي وترعرع في كنفها في فلورنسا، فقد كانت ترعى الأدب والفن ونلمح هذا الحزن جلياً في نتاجه (يوم الحساب) كجدارية تصويرية وتجد أيضاً قصيدتين استوحاهما بودلير من لوحتين لدولاكروا هما (تاسو في الزنزانة) و(دون جوان في الجحيم) (1842) ولا غرابة في هذا الاستحواذ الفني التشكيلي على بودلير فقد تأثر بنظرية العالم الألماني (هوفمان) كما تأثر بها الكثيرون ممن يتعاطون الأدب والفن في أوروبا وهي نظرية (التوافق)، (التوافق بين حواس الذوق، الشم، اللمس، السمع، البصر) (Correspondence) التي تصب عبر تناظرها الوظيفي في عملية التوافق بين (الألوان، والأصوات والروائح) هذا التوافق أدى إلى التداخل العضوي المتناغم بين (الشعر والفن التشكيلي والموسيقى) ولنقل ببساطة إن هناك روائح معينة تستحضر ألواناً وأشياءَ توافقها، وأصوات معينة تستحضر في الذاكرة أدوات وموجودات أو كائنات في الطبيعة تقترن بها، لأن مخزوننا في الذاكرة ومدركاتنا تشكلت من خلال حواسنا مجتمعة فنحن نلتقط من الأشياء خصائصها وسماتها مجتمعة، لونها، ورائحتها، وثقلها، وملمسها، وبالتالي إذا استحضرنا إحدى سماتها مثلاً حجمها، حضر لونها وملمسها على ساحة الوعي وحضرت قرائنها.

يقول بودلير في قصيدة توافقات:

"الطبيعة عبارة عن معبد من أعمدة حية

تتداخل فيها الأصوات، والروائح، والأشكال والألوان

تتبلور الفكرة العميقة الغامضة من ذوبانها".

ويقول أيضاً:

"يا لسر التحول التعبدي

لجميع حواسي المنصهرة في واحدة

انفاسها الموسيقى

كما صورتها العطر"

ومن خلال هذا الوعي العميق وشموليته، تصبح نظرتنا إلى جوهر الأشياء أكثر خصوبة وفنوننا أكثر عمقاً، وتتقارب صنوف الإبداع من بعضها كفنون سمعية وبصرية وحركية.

فإذا ما نظرنا إلى أعمال أغست رودان سنجد عنده حساً بنورامياً وموسيقياً في منحوتات شخوصه، سنجده فنان الحركة والانفعالات الجامحة والناظر إلى منحوتته (الراقصان) وهي عبارة عن رجل يحمل راقصة في حلبة رقص ضمن تكوين متناغم متماسك يدل على براعة رودان في تطويع المادة والكتلة للموضوع المطروح، وقدرته على إظهار علاقة المادة والكتلة بالموسيقى والإيقاع الصاخب والناظر إلى العديد من موديلات النساء عند رودان سيلمح بوضوح وجود تناغم رائع وإحساس بأن كتلة العمل خفيفة رغم ضخامة المنحوتات، والناظر إلى لوحة ماتيس (الرقص) وحراك شخوصها الصاخب، وألوانها الحارة والباردة فسيحس تماماً بالشعور الغامر بالموسيقى ومدى التمازج بين هذين الجنسين من

الفنون. وإذا ما تحدثنا عن مبدعين زاوجوا بين صنفين من الفنون كالشعر والفن التشكيلي فنجد عندهم ما يلفت النظر.

يرسم (فكتور هوغو) عملاً بالأحبار بعنوان (القمر الأسود) ليظهر حساً تعبيرياً رومانسياً عن القمر وكأنه نيزك محترق فيخرج القمر من شكله الواقعي إلى رمزه التعبيري ويحمل بوحاً شعرياً حزيناً.

وأما عن رسوم رابندارنت طاغور بالأحبار الملونة، مثلاً لوحته (الموسيقى) المتمثلة بامرأة جالسة ورأسها العالي بين الغمام، فسيحس المشاهد في أسلوبه بمضمونه الشاعري للوحة على حساب البنية التشكيلية، وعندما يسأل عن معاني أعماله يقول: (إن ما هو ذوقٌ لا يشرح وما هو شعورٌ لا يعبَّرُ عنه ببرهان، فعطر الزهرة يحَسُّ ولا يُفهم)، وقد أردفَ دواوينه بعدة رسوم فنية.

والمتأمل في أعمال جبران خليل جبران ودراساته الخطية (المصطفى) و(عرائس المروج) و(الشعلة الزرقاء) يلمح الأسلوب الأدبي ذاته، الذي يتبعه في نتاجه المكتوب، (التعبيرية الرمزية)، وتتسم رسومه أيضاً برومانسية واضحة وبروحانية تلف الوجوه التي كان يؤكد على رسمها، أما أعماله الزيتية فتبوح بالسحر والغموض بأضوائها الخافتة وظلالها الرقيقة، وبهدوء مشاهدها ووداعتها وكأنها تنشد الخلود.

والمتقصي لأعمال الشاعر والفنان مظفر النواب سيلمح أنه في قصائده يتكئ على ثقافة بصرية فذة، وعلى استخدام رموز الأمكنة ومفرداتها وعلى اللون وخصائصه التعبيرية فهو يقول مثلاً في قصيدة طويلة بعنوان (ترنيمات استيقظت ذات يوم):

"كيس رملٍ بصمت المتاريس قلبي/نوافذ عشق مخلّعة في الخرابْ

أفتش عن أحد عن وصال صغير/ ما فهمت ومن يفهم الحب/كيس رمل أنقله

كلما حدثت ثغرة أو أوسده لجريح/ومتكأ للمقاتل في ليلة يصعب الوقت فيها/

- - - - - - - - - -

إنها القبّرة الصفراء تتعانا تمط الأفق

- - - - - - - - - -

تلونت بالأحمر القرمزي تؤكد أنك منا محالٌ

فبالصبغ لا ينتمي وردة الشمع لا تنتمي للهوى"

هذا المشهد للمتاريس وما يتلوه في سياق القصيدة يجعلك تحس بوضوح أن عين فنان تشكيلي هي التي تكتب وترسم بالكلمة، لون القبّرة الصفراء الذي اقترن بالنعي والموت، واللون الأحمر للصبغ الذي يرمز لمحاولة الانتماء الثوري والالتزام الكاذب، وفي قصيدته (الرحلات القصية) يكتب:

أحلّق وحدي بطائرة كل ركابها نزلوا في مطار غريبْ/ وأغرق في البرد لا طاقماً لا مضيّفة

لا مطارات حب سأنزل فيها/ يكون تبرأ مني الزمان القشيبْ!

وبستان نون على شفتي مراهقة قبلتني/ وأتقنت أقرأ مثل الكفيف بهذي الأصابع خصراً وكسراته

لقد ختموني الحروف إلى النون/ثم اكتفوا فبقيت رضيعاً وعيني على الياء والواو،

يا أيها الأحرف العربية فالهاء حرف عجيب"

في مشهد الرحلة يريد النواب أن يجعلك تحس بعزلته وخذلانه من فراغ هذه الطائرة، التي نزل كل ركابها وطاقمها وبقي هو وحيداً، لا يجد مطاراً من مطارات العالم العربي إلا وتنكر له، أمست الطائرة تمثل مسيرته النضالية كلها، لقد تُرك ليكمل المسيرة وحده، أمسى فراغ الطائرة مشهداً مسرحياً، أو لوحة سريالية وفي المقاطع الشعرية التي تليها نحس أن النواب يعشق الحرف العربي ويكتب الخطوط ويتذوق جماليات تشكيلها بصرياً ثم يحمّلها دلالات تعبيرية ورمزية فكأني به متصوف يهيم بالحرف العربي وبعمق تعبيره، المتأمل في هذه المقاطع الشعريّة يحس أن الشاعر، فنان مصور بامتياز ونلمس في نتاجه الفني التشكيلي ما يلي: وجود الكثير من الرموز التي مرت في شعره متصدرةً لوحته الفنية ضمن تكوين تراكمي للعناصر وتضاؤل بتكريس المنظور أو البعد الثالث.

استخدام الألوان المائية بشفافيتها وقدرتها على البوح أو بغموضها وتوريتها لبعض العناصر لتصبح أكثر جذباً، وملاحظة النهايات المنفلتة لجوانب التكوين ضمن الفراغ الأبيض للوحة وكأنها أبداً تعطيك إحساساً بعدم اكتمالها، تماماً كترحاله واغترابه عن وطنه العراق.

أما على صعيد تجربتي الشخصيّة، وعن حالة اقتران صنفين من الإبداع عندي في صيرورة نتاجي المتواضع لمدة عشرين عاماً تقريباً فسأحاول أن أتلمسه، وأتحدث عنه بخجل بعد ما ذكرت من أسماء عظيمة لفنانين وشعراء كان لهم نتاج متميز، وكانوا نقاط تحول مشرق في تاريخ الإبداع.

لقد عشت في جبل العرب طفولتي ومراهقتي، وكنت أهرب من البيت والمدرسة إلى الكروم المحيطة بمدينتي بين صحبة صاخبة نخوض في البرك والوديان، ونأكل ما طاب لنا من الدراق والتين والعنب والتفاح ونهبط ليلاً إلى السدود لنصطاد الأسماك، أو نخيم في شعاب الجبل لأسابيع، نلعب ونغني ونرسم، كنا جميلين في إرهاصاتنا الأولى وكانت الأرض أجمل، وما أثرى وعيي ومداركي أنني نشأت في أسرة تحب العلم والأدب وتحفظ الشعر وتقرضه، فرغم مشاكستي كان والدي ذلك المعلم الحازم يكتب لي قصائد جميلة، للمتنبي وعنترة والأخطل ونزار وغيرهم ثم يستظهرها لي فأتلوها على الأولاد في المدرسة ما جعلني أمتلك ذاكرة خصبة وقريحة شعرية ثرية ولحظّي فقد كانت مدينتي تمتلك مركزاً للفنون الجميلة، يدرّس الرّسم والتصوير والنحت والغرافيك، كنت أنشده لمدة أربع سنوات، كان فيه فنانون ومدرسون لامعون تتلمذت على أيديهم. كانت دراستي في كلية الفنون ممتعة، فقضيت ست سنوات، حزت فيها على الشهادة الجامعية ودبلوم الدراسات في التصوير الزيتي رغم عوز تلك المرحلة والفقر المادي المضني إلا إنها كانت غنية بالمعرفة والصحبة، والمشاعر الإنسانية الرائعة، بعدها اضطررت للسفر إلى الإمارات العربية المتحدة لأعمل فيها مدرساً، وقد كانت مخاض الروح الأقسى والسجن الطوعي.

كتبت في الإمارات، سأفتح باباً لعطرك أو للرياح/ منازلٌ وطيور/ أميرُ العزلة (صدرت عن وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب)/ هلوسة الطين/ كمجموعات شعرية و/سحر الفن/ عملاً نقدياً فنياً ورسمت لأربعة معارض فردية وخمسة عشر معرضاً جماعياً في سوريا والإمارات.

كانت قسوة الاغتراب حافزي للإبداع والعمل وكان السفر نافذة للإطلاع على بعض الفنون الوافدة على الخليج العربي، كفن الإعلان والتصميم والعمارة الحديثة.

وبما أن وظيفة الفن عموماً هو التطهير الانفعالي وخلق واقع متخيل أثرى من الواقع المعاش، واستشراف لمستقبل ينسينا آلام الحاضر، ويخلق فينا الأمنية، فقد كانت رسالة كل الفنون واحدة وهواجسها ودوافعها مشتركة وإن اختلفت صنوفها ووسائل أدائها وتعبيرها، وأمسى لكل فن عناصر تميزه ومهارات تنفيذ تختص به.

تتوحد الانفعالات وهواجس البوح ودافعية الإبداع لكن ما يختلف هو ما يتلبس الحالة الشعورية من تداعيات الوعي، وخواطر الذاكرة، بداية تحس بحاجة للفعل فتنبثق الفكرة حاملة انفعالاتها، ثم تختار هي حلّتها في ذهنك وروحك، تدفعك من دون قصد أو تنبيه إلى شكل وآلية تبلور أو ولادة، فقد تخرج تداعياتها الأولى إما استهلالاً منغماً كمطلع قصيدة تبدأ بالتكون، فتصبح رهيناً لها وتمسي هي شغوفة وملحة لتكوّن ذاتها من خلالك حتى لو استهلكتك وأسرتك بطقسها، أو تجد أن هذه الحالة الشعورية بفكرتها قد اكتفت بمشهديتها، اقتصت حيزاً مكانياً وتوقف الزمن عندها لتصبح مشهداً جمُد فجأة وألح عليك لتقتنصهُ لثرائه وندرته وقوة جذبه، وغناه اللوني عندها تحضر الألوان والفرش واللوحة فتبدأ عناصر العمل الفني بالتضافر للتنفيذ من خط ولون وتكوين يشرق العمل الفني كأنك كنت تبحث عن تحفة في الرمال، وهاأنت تزيل غبار الزمن عنها. وأحس بتقارب كبير بين بعض المقاطع الشعرية واللوحة الفنية، أو ما يسمونه قصيدة الومضة أو اللمحة لأن في مثل هذا الشكل من الشعر الكثير من التكثيف والبوح والمشهدية، كأن يقول مالارميه: (أنت في عزلتك بلد مزدحم) أو من أشعار الهايكو الياباني (عند حرثي الحقل الرجل الذي على الدرب اختفى)، وأيضاً (حتى الغربان تكون جميلة عندما تتقافز على الثلج الأبيض)، (يا للهدوء القلق الذي تخلقه فراشة تتوقف على جرس الكنيسة الضخم)، أليست لوحات رائعة بعين فنان أو متذوق حذق للفن، ولكي لا نبقى عالقين في رصد آليات الإبداع وتعقيداتها ونضطر إلى كثير من الشرح والإطالة، سألجأ إلى تقصي أثر الفن التشكيلي والثقافة البصرية على بعض نماذج نتاجي الشعري، وليس العكس لأن هذا سيكون أقرب لثقافة متذوقنا العربي، في قصيدة بعنوان وجدار أقول:

ذات يوم ستفتح أمي صندوقها الخشبي

فتلمحني فوق منديلها خاتماً قد عراه الغبار

وتبحث في ركنها عن صغير تسلل خلف الستائر

يقرض لقمته مثل فأر

ويهرب من كوة البيت قبل انقضاء النهار.

ذات يوم سيسعى أبي واهناً نحو مدرسة الحي

خلف خطاه غلام

يسأل عن شجر يتشبث بالغيم

ينمو على ظهر حوت

وعن طائر سيهل ويسرق أشقى الصغار

ويجفل قد أخطأ الدرب لما استدار.

ذات يوم سيأتلف الصحب

خمر يحرر أحلامهم

وأمان تفيض على الشفتين يدغدغها الخمر

يرفع نخب نديم تأخر عن عيدهم

كلل الرأس ورداً وطار

وما زال يرمقهم باسماً

من إطارٍ تسمر فوق الجدار

الأم أمام صندوقها/ الخاتم على المنديل المغبر/ الطفل خلف الستارة/الحوت الذي تنمو الأشجار على ظهره/ لكأن كل مقطع شعري لوحة منفصلة بذاتها وكأن عين الذاكرة للشاب الذي تسمرت صورته في الجدار هي التي ترسم هذه المشاهد المتلاحقة.

وفي قصيدة أخرى، أقول:

كان قلبي طائرة من ورق

تتأرجح فوق شعاب الطفولة

ترغب أن تلمس الغيم أن تتمرأى بلون الفسق

ياسمين السياج المراوغ قيد خيطاً لها في الصباح

على ربوة من روابي دمشق

عاندتْ في ارتقاء حميم ولم تستطع أن تحرر أطرافه

فرقٌ تعالجه الشمس حتى احترق

هذه الطائرة الورقية، هي القلب وخيطها الذي علق في دالية الياسمين هو الحنين، تحلق في فضاءات الطفولة وتلم دهشة الأعين تحاول أن ترتقي أكثر وأن تسافر أبعد غير أن خيطها يمنعها فينقطع ويحترق في شمس المغيب.

ما ولّد هذه الحالة الشعرية صورة مشهدية كان لها أن ترسم لكن تحولها لتصبح قصيدة كان بفعل بوحها العاطفي ودلالاتها التعبيرية هذا البوح تعجز عنه اللوحة ضمن هذه الحالة وتقاربه القصيدة أكثر فلهذا السبب أعتقد أنني لا شعورياً حولتها إلى قصيدة اللوحة.

وفي قصيدة بعنوان (طقوس عبادة) أقول:

إنها ليلة من بنفسج

ريحها أخضر وقتها زنبقُ

ظبيةٌ تتسلل قبل الصباح إلى نبعها

ضحكةٌ هربت من معابد عشتار

سارقة نجمة الفجر،

رمانة تتأرجح في الضوء

من فرط لذتها تشرقُ.

فاختيار اللون البنفسجي، واقترانه بالليل يوحي بسحره وقلقه، ففنياً نقول أن اللون البنفسجي هو مزيج من لونين الأحمر الحار، والأزرق البارد إذا فهو لون قلق غامض يوحي بالسحر وهو لونٌ سابح غير مستقر ينم عن الحركة وهو بتعبيريته ورمزيته كان لون لباس الكهنة في معابد الفراعنة، وريحُ تلك الليلة كان أخضر فهو ممتلئ بأريج الطبيعة، ورمز الخصوبة ثم يدخل الحس الأنثوي المرمّز له بالظبية ليكمل المشهد، وترنو في زاوية أخرى إلى رمانة يحتضنها الضوء فتعيش لذتها وتمسي هي بدورها مشرقة كأني بها ثمار الفنان سيزان التي كان يتقصد ألوانها القوية كالأصفر والبرتقالي، وظلمة ما حولها ليجعلها مصدر الضوء في اللوحة، هو رسم طقس للعشق وتوظيفٌ للنور في معبد الخصبة عشتار، وتختتم القصيدة بأن يظل العاشق/ أسيراً

لغبطتها/ وتصير قرينة آلامه/ وكأضحية في طقوس عبادتها يحرق/ أي أنه يمسي أضحية وقرباناً للمحبة، وهذا المشهد نلمحه في الرسوم الجدارية الآرامية والكنعانية (تقديم الأضحيات في المعابد) ففي هذه الشواهد يمكن أن نتلمّس حساً فنياً بالألوان، وبالتشكيل المشهدي الفني. لن أطيل باستعراضي لهذه الشواهد وفي تصنيفها فهي كثيرة وتحتاج لناقد محايد لرصد مقاربة الفن التشكيلي للشعر عندي عبر تطور نتاجي الشعري والفني.

وختاماً فإن هذا العصر قد شهد تمازجاً كبيراً بين صنوف الإبداع الشعري والفن التشكيلي وبين المسرح والموسيقى، والقص والشعر، فمن المفيد للمبدع أن يكون على تواصل مع كل هذه الفنون، متذوقاً لها مستفيداً من تقنياتها فهي تثري نتاجه وتوسع ثقافته، وتمنحه خصوصية فنه، وتفرده ويمسي عطاؤه معاصراً للنتاج الفني العالمي من حوله.

□□

يا واحد العظماء

□ أحمد محمود حسن *

أوقد، بنارِكَ تهتدي الأقمارُ   ويخبُّ قصدك نجمها السيّارُ

وأطل مدى الإشراقِ علَّ غشاوةً   عن ناظريكَ مع الدُجى تنهارُ

ذرّ الشروقُ على خُطاك مواسما   فالجنّة الخضراءُ والأنهارُ

هذا ثراك خمائلٌ وجداولٌ   وغوىً، وملءَ بيوتكَ السمّارُ

دارٌ سما فوق الطباق عمادها   ليلٌ يكرُّ بمجدها ونهارُ

والذكرياتُ فواتحٌ وغوامِقٌ   يترى بها الإعلانُ والإسرارُ

أغريتَ باللغةِ الخيالَ فحلّقَت   وتدفقتْ، فسماؤها مدرارُ

تبعتْ مراميكَ الدروبُ فأوغلَتْ   وتسقّطَتْ أمداءكَ الأخبارُ

من مَحبَسيك تُطِلُّ شمسُ ثرّةٌ   وبكأس وَحْيكَ تُشربُ الأنوار

ولمحبسيك تهلُّ أقمار الرؤى   خودٌ، كعَابٌ، نواعمٌ، أبكارُ

لهفى، تصبّاها خيالكَ مُترفاً   فازّاحمتْ، وأخو الهوى يختارُ

يا شاعر الغُرّ الجياد وقلّما   حلمتْ بمثل عطائكَ الأفكارُ

وزِمَتْ قلوبٌ غَيرةً وتلهّبَتْ   حسداً، وحاول نيلكَ الأشرارُ

كم شاعر قزّمت، نالكَ غدرهُ   عَمْداً، وكم بُسِطَتْ له الأعذارُ؟

ظنوك أعمى لا ترى أفعالهم   هل كنتَ مثل عيونهم تختارُ؟

---

* شاعر من سورية.

بعض العُماةِ يرى بعينَي رأسهِ   ومن البصيرةِ يُعْرفُ الإبصارُ

لو كنتَ أعمى ما قرأتَ مدارساً   ونجبتَ حيثُ تكاسَلَ الشُّطّارُ

قد كنت في حلب الثقافةِ منطقاً   يحتاجه العلماءُ والأخيارُ

وعلوت في بغداد نجماً ساطعاً   سارت به البلدانُ والأمصارُ

جاوزت أهل العلم فيها رِفعةً   حتى غدتْ بغدادُ منكَ تغارُ

كم مجلسٍ للشعر فُقتَ رجاله   أدباً وقابَلَ علمَكَ الإنكارُ؟!

أحرجتَ فيها المُترفين ثقافةً   فتناولوك، وضدّك التيارُ

(أعمى انبذوهُ) وقد أصيبَ بمقتلٍ   منكَ الشريف وكان ثَمّ يزارُ

لو كان مثلك حكمةً وتواضعاً   لم يأتِهِ من عالي المقام صَغارُ

قد كان أعطاكَ الصّدارةَ مجلساً   ولأنتَ أحرى أن إليكَ يُصارُ

قُطْبَ الرّحى، فالشعر حولكَ دائرٌ   وإلى مقامكَ تنتهي الأسفارُ

قالوا: جَبَبْتَ الشّعر، قُلْتَ تعجباً:   البحرُ ليس يجُبّهُ بحّارُ

لكنّما الغوّاصُ يخرجُ دُرّةً   لا الموج يُرهِبُهُ ولا الإعصار

وأخو الجداولِ ينتقي مُلْسَ الحصا   وينظمها في سلكهِ يحتارُ

يا فيلسوفَ الشعر إني مُنصِتٌ   هل بيننا يا سيدي أسرارُ؟

في حضرةِ العُظماءِ أعقِلُ منطقي   ولقد اذِنْتَ، مخاوفي تنهارُ

إني أتيتكَ والحريقُ على فمي   لغةً، وتُورِقُ في يدي الأشعارُ

وأصبُّ أنفاسي غرام مُوَلّهٍ   حيثُ المعرّةُ للأحبةِ دارُ

يا واحد العُظماء، ألفٌ ودّعتْ   لم تعفُ من خطواتكَ الآثارُ

وعلى الوفاء تسيرُ ألفٌ أقبلتْ   وكفيلةٌ بخلودك الأدهارُ

يا شاعراً زرع المعرّة أنهراً   من ياسمين، فجوُّها معطارُ

ألبستَ حافية الظّلالِ خلاخلاً   تِبْراً، ونضّر خطوها آذارُ

أمضيتَ عمرك بين ناهرِ وَرْدةٍ ... وكَمَائِرِ أحلامٍ ولست تُثارُ

لم تُغرِكَ الحسناءُ قداً مائساً ... فلبئسَ ما قد ضمّتِ الأطمارُ

لكَ في البيان عن الحسان مشاغِلٌ ... وإلى التفرّدِ خطوكَ الإصرارُ

حاكمتَ أهلَ الشعرِ بعد فنائهم ... فجعلتَ بعض صروحهم تنهارُ

وَكَلْتَ نفسكَ بالقضاءِ فلم يملْ ... في كفّك الميزانُ، فهو شعارُ

أرسلتَ للخُلْدِ الكبارَ مواهباً ... وإلى جهنّم مَنْ لها تختارُ

عرّيتَهُمْ من كُلّ أصنافِ الهوى ... وجلست تسألُ والعقولُ تحارُ

حاورتَهُمْ فكشفتَ عن أخطائهمْ ... يجلو الحقيقة منطقٌ وحوارُ

أقررتَهُمْ بصواب رأيكَ فيهِمُ ... ولدى (الرسالة) ثُبّتَ الإقرارُ

أنكرتَ في الشعراء كَدّ عقولهم ... فمن التكسّب يُسألُ التّجارُ

عارٌ على الشعراء بَسْطُ أكفِّهِمْ ... ويُذلّهُمْ في بابه جبّارُ

وهُم الكبارُ إذا الملوكُ تفاخرَتْ ... فالغارُ من تيجانهم لا العارُ

يا شاعراً جعل التسامُحَ شرعةً ... والعقل، لا يصطادُك المكّارُ

حرمتَ فَجْعَ الطيرِ وهي غوافِلٌ ... ويرثتَ مما يفعلُ الجزّارُ

أمَمٌ كهذا الخلقِ كيف نُسيمُهَا ... ذبحاً..؟!.. فكل حياتنا أوزارُ

مَنْ علّم الإنسانَ يُمسي ظالماً؟ ... فمن الخطايا ما لها غفّارُ

أنا يا نبيّ الشعرِ غير موافقٍ ... بمصيرنا يتحكّمُ الأغرارُ

قُمْ وانظر الشعر الذي نبني بهِ ... مجداً، ويوم بنائِهِ ينهارُ

باسمِ الحداثةِ والحديثِ نُشيدُهُ ... فتذيبُ مِلْحَ أساسه الأمطارُ

ركِبَتْ فتاة الشعر غير قطارنا ... ونأتْ بها الآصالُ والأسحارُ

ما عاد (سحبانٌ) يُفاخِرُ (باقلاً) ... فينا ولا (لجهينة) الأخبارُ

إن كنتَ تستطيعُ الكلامَ فقُلْ لنا ... أنْ ثَمّ في يوم القيامة نارُ

يصلى بها الشعراءُ شاخوا بغتةً ... فاحتار ماذا يُصلح العطّارُ

قد هدّموا الشعر الجميل مدارساً ... وغدا يكّسرُ بعضَهُ الفخّارُ

لم يبقَ إلاّ قلّة ما سلّمت ... ظلّتْ على الشعر الأصيل تغارُ

جاءتْ تحجُّكَ من جهاتٍ أربعٍ ... للشعر يوم عكاظِكَ استنفارُ

قُلْ للذينَ على القيان تجمّعوا ... اليومَ لا دفٌّ ولا مزمارُ

اليوم في المضمارِ رَمْحُ قصائدٍ ... عمّنْ تُراهُ سينجلي المضمارُ؟!!

أنا مذْ تفتّقَ كُمُّ موهبتي فتىً ... وهواي أنت، فهل عليَّ غبارُ؟

أأبا العلاءِ، وذاكَ موضع خيمتي ... فإلى جوارك ينصب الزوارُ

قرّبتُ شعري لا أريدُ إثابةً ... طلب الثوابِ على الوفاءِ تجّارُ

أنا شاعرٌ قرأ الكتابَ وأحمداً ... وأبا العلاءِ، وجاءتِ الأسفارُ

لا يمّحي، هذا، وهذا، والذي ... حَفِظَتْهُ من أهل الهوى الأقدارُ

والشمسُ تختارُ الصّباحَ مطيّةً ... والليلُ تمخرُ بحرَهُ الأقمارُ

إنّا وأنتُمْ آيتان، فهذهِ ... مَمْحُوةٌ، وبتلكُمُ الإبصارُ..

□□

حكاية انتظار...

□ حبيب الإبراهيم *

من بين الأصابع
سُرق وجهها
والبيادر...
لا يختفي وهج قصائدي
إلاّ والليل حلّ رحاله...
أترقبُ النجم المسافر
في البعيد
إلا من دمي
أحجيةً تلك الضفائر
ممزوجة بالآه
والنحيب...
هذا قدري المسفوح
أمام شبابيكِ
لم تألف الغياب...
هذا وجه أمي
ريحانة جبلية
أخفت خلف
(قطبتها السوداء)
قصصاً وحكايات...
صباح الخير
تحنو إلي ببردتها والعيون
لماذا تدور الطواحين
وبيادر قريتي
لم توزع بعد
قمح غربتنا؟؟
أهي الحكاية
صورة للأمس؟
... أم بقايا صور؟؟
لا شيء يشبه وجدنا
شتان بين القصائد
والقصائد !!
وجه أمي...
أيقونة للعشق
بوابة للعبور...
يتعالى من حولنا
ضجيج الأماني
والنجيع...
نركض وحيدين
إلا من يدين
يرافقنا الطريق
يحرس أمانينا
نتوه في أتون المغيب
نستحم سوية
بزرقة الانتظار...
يسبقنا الظلال

* شاعر من سورية.

خائفاً
ملوّحاً..
بجداول النهر العتيق..
ما زلنا نركض
نتوجس الخوف
بين الضلوع...
لا شيء يشبهنا
يأتي الشتاء
يوزع حرائقه
كعشب ساغب
ملّ الرحيل
وما ارتحل..؟؟
يتراقص الدمع
فرحاً
والأكف تُشعل مدمعي..
كلّ المناديل
جف لهيبها
وهي تلوح من بعيد؟!
من يا ترى
هذا السراب السرمدي؟
من يا تُرى هذا الحنين؟
أهي الأرض
تتدحرج بين الأكف؟
أهي أطلال قريتي
تودع المحبين؟
أم أن وجهاً طافحاً
يصافح الوجوه؟؟

هو وجه أمي...
نلتقي في صعود
ماذا جرى؟
ما الذي رسم المناديل
على حواف المرايا؟
ما الذي أبكى الصبايا
في حضور النهر؟
وجعي يصافح
تباشير القصيدة
دفاتري تعبث بها
ريح عصية
تمتطي صهوة الغبار...
هذا دمي...
وتلك أغنيتي
يرددها حادي العيس
والبيداء تسافر معي..
لم تتبدل الأكف
ولا الخيزران!!
سكبت روحي
قرباناً لوجهها...
لم تنم....
وجه أمي
حلمٌ يأتي من بعيد
يشعل جمره
وحيداً...
والمدى
حكاية انتظار...

□□

فاقوم ليلي...

☐ عباس حيروقة *

هي كرمةٌ وأنا أقاصي الرعدِ أو

برقٌ يفورُ بضوئهِ اللّماحِ

هي كرمةٌ، وأنا الترابُ وماؤها

فأهيمُ وحدي، أحتفي بفَلاحي

هي علّمتني كلَّ هاتيكَ الأسامي

والمعاني... غدوي، وروَاحي

فرفعتُ راحي للنديمِ بدارنا

وفردتُ في وترِ الربابِ جنَاحي

وأقمتُ ما فوقَ الغمامةِ منزلاً

وأبحتُ للماءِ الفراتِ نُواحي

من يصنعُ الإنسانَ غيرُ رضائها

فهي الهيولةُ.. بلسمٌ لجراحي

* * *

---

* شاعر من سورية.

عمِّدْ بأسماءِ النبيذِ شفاهي

يا دنُّ شعشعْ.. ها هي أقداحي

لنطوفَ تكبيراً وتسبيحاً بها

ونشفُّ مثلَ زجاجةِ المصباح

ونهيمَ في أسفارها طرباً كما

هامَ الترابُ برحمةِ الأرواح

ندماؤنا طافَتْ سحائبُ عطرِهمْ

فتضوَّعي يا ريحُ.. غيرُ جُناح

من حينها وأنا صلاتي بينَهم

فأقومُ ليلي... لا الصباحُ صباحي

***

طافتْ بأفلاكِ الخليقةِ مهجتي

ورَسَتْ بجانبِ دنِّها والراح

مَنْ ها هنا أيقونةٌ في معبدي

غيرُ النديمِ بصوتِهِ الصدّاح

إنّا هنا سُكبَ الصفاءُ بكأسنا

فنمتْ قريحتُنا كزهرِ أقاح

يشدوا الجميعُ ترنُّحاً في نشوةٍ

تجني الخدودُ نضارةَ التفّاح

يــا صــاحِ هــا مُــذْ أشْــرعَتْ أبوابُــنا

وهــي الحمــائمُ تــشتهي إفــصاحي

يــا صــاحِ مَــنْ أعطــى الدوالــي ســرَّنا

هــاءُ الهــيولةِ وحــدَها مفتاحــي

فــرفعتُهُ للخلــقِ كــي يَــنْعَم بــه

فــإذا البــصيرةُ عــندَهمْ بــشحاحي

* * *

قــد خــصَّنا اللهُ الحقــيقةَ وحــدَنا

حتــى نكــونَ إشــارةَ الإصــلاحِ

قــد خــصَّنا هــذا البــياضَ، لنرتقــي

بــينَ الــسحابِ بــنورنا الوضّــاحِ

□□

عقائد رطبة

د. شادي عمار *

لليوم السادس وأنتِ تخلقيني،
ترتّبين جبالي وبحاري
كما سريري،
وتُشعّين بغدائرك
شمساً على جسديَ الرّطب.
ويحلّقُ ثغرُكِ فوق خارطتي
مدينةً مدينةً.
فتعمرَ "تجارة" الملامح في أنحائي،
وتعلو "مؤشّرات" اقتصاد بلداني.
سكرى تنفخين في طيني،
فأكون لهيباً تارةً
وتارةً لا أكون.
وتسكبين من مزائك على سبسبي،
فينفر ألف غزال!
وتُنصب للقمر موائد الغزل.
أُمسك بأصابعي الرّمانَ
فأغدو بآلاف الغابات
ألاحق نبعي الهارب.
وبآلاف الدهور
أجلد الذات كل هنيهة "بعثٍ"
على الكفر بآلهة الأعشاب الندية!!
بـ"إيمانٍ" شهيٍّ يسكن عسل العيون،
وأغصُّ عنه!
كوثنيٍّ
يعشق رقصه العاري أمام صنمه!

□□

* شاعر من سورية.

وطنٌ وطين

□ عبد الرحمن إبراهيم *

مطرٌ وطينْ
والليلُ ثالثهمْ،
ومأواكِ المكينْ
وغمامُ طيفكِ مثقلٌ بالشوق..
يستلقي على عطش الأديمْ
مطرٌ لوجهكِ..
في شرايين الأزقّة..
يقرعُ الحارات بين جوانحي
فتما ـ على وجه القصيدة..
من دمي ـ حَبَقُ البدايةْ
وتسلّلتْ عيناك /كالنعناع/
من طين الحكايةْ
وتوضّأتْ روحي بآخر نسمةٍ
كانت تراودُ..
عطرَ غرّتكِ الشريدة..
بين أحلامي..
وأجفان الشّبابيك الجريحةْ
كانت يداكِ تعلّمُ الحنّاءَ..
فلسفةَ التّوغل..
في بلاد مشاعري
أوَتذكرينَ فَراشَ عينيكِ المسافر..
فوق أزهار احتفائي؟

يوم كانت جدّتي
تغري الصبايا بالأحاديث الخجولة..
والحياءُ يسيلُ من عرق الأنوثة..
ثم تدعكه السواعدُ لذّةً
في زبدة الطين..
المشكّل بالأكفّ كما النهودْ
يوم اقشعرَّ القلب..
من فرح الجدار المكتسي..
أطيانَ هاتيك الزنودْ
زمنٌ كنودْ
ودمي، على من شرّدَ الأوطان..
من دمها، شهودْ
وطنٌ تعودُ جراحُه
وتنزُّ من أجفان قافيتي..
دماً
ويعود كلُّ الغائبين..
ولا يعودْ
وطنٌ تسرَّبَ في غياب الشمس..
من بيني.. وبين أصابع المذراة..
من هُدُبِ الفوانيس..
التي كانت تهدهدُ ليلَ بيدرنا..

* شاعر من سورية.

ومن كلّ الدروبْ
من كلّ تشيءٍ في الغرابيل التي
كانت ترقّصها الصبايا
بين أوردتي.. وأشواق الحبوبْ
وطنٌ يُهرّبَ من شعوبْ
من جمع ذاكرة المرابطِ..
من أوانينا التي
ما زال يحفظُ صمتُها طقساً
يُثيرُ حنانُه
ظمأَ المياه إلى يديكِ..
وأنتِ ترتشفين حمحمةَ الظّماءِ..
من الخيولْ
وطنٌ قتولْ
وطنٌ تسرّبَ من عروق الطين..
في الجدران..
من أركان موقدنا المهشّم..
من شقوق الباب..
في البيت الحزينْ
وطنٌ وطينْ
والبردُ رابعنا.. وخامسنا الحنينْ
يا أيها المسكون بالتّنور..
تفتأُ توقدُ الجمراتِ في كبدي
وتذكرُ /وجهَ من راحتْ/
بآياتٍ من الخبز المبينْ
وتظلُّ تُطلعُ، من بذور قصائدي، عشباً
على أكتاف (تيّاخات)[1] فبّتنا
لتأكلَه كما أكلتكَ بالقحط (السنينْ)
في الطين رائحتي..

وأمي، كلما اشتاقتْ إليها..
حوّرتْ حيطانَ منزلنا
ومدّتْ في ظلال عبيره،
فرحَ (الحصيرة)..
للتي / ما زلتُ مؤمنُها/
والقتْ، من ضفائر قمحنا،
طَبَقاً
(تُعرّمَ) من عرائش سيرتي،
عِنَباً وتينْ
يا أيها الطين الذي
ما زلتَ أغلى..
من قصور المخبرينْ
كان الحمامُ..
يطلُّ من كفّيكَ..
مصطحباً بأنداء القصائد..
عابراً لغتي، كعين حبيبتي
ويروح ينقدُ، من ضلوع الناس..
حبّاتِ الهديلْ
الطين أحلى..
من رخام المخبرينْ
ويصيرُ أشهى..
كلّما عادتْ
تشكّلُ، من طراوته، الصبايا..
أمنياتي /عند أقدام المصاطب/..
حوضَ نعناعٍ، وآخر للقرنفل..
أو لخصلة ياسمينْ
ما زلتُ أرسمُ وجهكَ الممتدَّ..
من أبواب مدرستي..

لأجمل نجمةٍ
عَشقتُ، على خدَّيكَ،
عرجوناً قديمْ
ما زلتُ أحفظُ..
ليلكَ المشغولَ /يا وطني/ بأحلام السهارى
حين كنّا..
والعشاءُ يمامتان من العتابا
والرغيف من الأماني
والفواكه بسمةٌ، نضَجَتْ على..
شفة البنينْ
فجَعَ (الجتّا)[2] /فينا/ البيادرَ..
والمصاطبَ..
عندما امتدَّتْ يدُ الرحمن..
تمسحُ، عن حقائبنا..
وعن أهداب أمّي، فجأةً،
دمعاً كريمْ
أفديكَ من وطنٍ..
تغرّبَ في الوطنْ
وغدا /بقدرة مخبرٍ/
(مسّاحَ) أحذيةٍ هنا
وهناك، فوق الطاولات، يصبُّ للأغراب..
من شريانه.. عرقاً
ويشربُ، من فم التاريخ، ..
ما يَصنَعُ الضياعْ
لا الموت غيّبَه..
ولا المكتوب، من أضغاثه، آتٍ
ولا الضَّحَ البديلْ
وحبيبتي،
ما زال يسكنُ في محاجرها..
بصيصٌ من ألقْ
وعلى الشوارد، من سنابل شعرها، ..
قلقُ انتظارْ
فلربّما، تلدُ الدروبُ محطّةً
ويرنُّ، من أشواقها، في الروح..
خلخالُ القطارْ

الغدقة - في كانون الثاني- 2007م

الهوامش

(1) الشياخات، جمع تيّاخ، عاميّة، وهو الشريط الضيّق، المتبقي من سماكة جدران المربّع، الذي تقوم عليه القبّة الدائرية، وتنبتُ عليه في الربيع أعشابٌ لطيفة.

(2) الجتّا، كلمة محلّية، وهي من الموروث التركي، تطلق على عصابات قطاع الطرق.

□□

صديقُ الفراشات

❑ صالح محمود سلمان *

إلى الصديق الشاعر الدكتور
ثائر زين الدين

– 1 –

للفرشاتِ سيّدٌ يا أخي
يا نديمَ المُنى
والحروفِ التي تفتحُ الضوءَ والعطرَ
باباً على أهلنا
ثمَّ تَهْمي على شَفَةِ الأرضِ غيثاً
يُغازلُهُ شجرٌ يستثيرُ بزيتوننا
في حقول السماءْ

للفراشاتِ نشوتُها حين تأتي
بما يسكبُ البَوحُ من ضوءِ قنديلِهِ
زيتُهُ من فؤادَيْنِ
يا لَلمحبّةِ! إنهما راحتانِ
اتّساعهُما يحضنُ الكونَ
والنبضُ قيثارٌ تُطلِقُ اللحنَ سرباً من العصافير
لا يعرفُ الانكفاءْ.

قد نُغنّي معاً ذاتَ وَعْدٍ
فيحسبُنا السامرونَ هزاراً على شرفةِ السنديانِ
يُنادمُ في مُقلةِ البيلسانِ
سَنَاءً لهُ كلُّ هذي النجومِ
التي تَلبسُ القادمينَ إلى العرسِ
في موكبٍ زانَهُ نبعُ ماءْ

قد تُحاورُنا فضّةٌ في حقولِ الكلامِ
فيبهرُها الارتقاءُ الذي تَوْمَمَ الروحَ
علّمَها كيف تغدو الأغاريدُ في نبضةٍ
"دَوْزَنَتها" الشرايينَ
ترتيلةً من ضياءْ

* شاعر من سورية.

— 2 —

كيف تَرضى بأن يسكنَ الذئبُ
أضلاعكِ الحانياتِ
بديلاً من القلبِ؟!
يا أيّها المُبتلى بالعقوقِ من النَّفَرِ الأقربينَ؟!
إبتعِدْ عن ليالي الذئابِ إلى ومضةٍ
كنتَ آنستَها ذاتَ رؤيا
هنا أو هناكَ
وقُلْ ما تشاءُ من الصمتِ في مهرجان الكلام
استعِدْ لرؤيتنا قادمينْ.
إنّنا نحملُ البحرَ
والسمَرَ الحُلْوَ في صَحْوَةِ الليلِ
والفجرَ
والبَوْحَ من أوّل الحَبْوِ
والأغنياتِ على طرف المهدِ
هل يكبرُ الطفلُ فينا سوى فَلْقةٍ
نحو باب الحنينْ؟

إقرأ الآنَ مَرْحباً من الزهْرِ
قبلَ الدخولِ إلى جَنَّةِ الأُنسِ
واشربْ
هوَ الكرْمُ شاعرنا جاء يحملُنا
مثلَ غَيْمٍ على خمرهِ باسمينْ

— 3 —

هيَ لُعبةٌ بلهاءُ جداً.
غير أنّ الحُزنَ مَجْمَرَةٌ يَشِفُّ القلبُ فيها
مثلَ مَوّالٍ على شَفَةِ اللّهبْ
هي لُعبةٌ
لكنّ هذا الطفلَ خلفَ شبابنا المكنونِ يَلْهو
ثُمّ يُلقي ما تكسَّرَ في يدينا من لُعَبْ
ويُطِلُّ من أُفُقٍ شفيفَ البَوحِ
يرسمُ غابةً من أُقحوانِ العشقِ
عصفورَيْنِ من ذهبِ الصباحِ
يُغرّدانِ على أناملَ من عنبْ

لا تكتمِ السرَّ الذي خَبّأتَهُ يوماً لديْكَ
انثرْهُ مثلَ أشعّةِ البلّورِ
في ثوبِ الحكايةِ
كي تُوزِّعَهُ عُطوراً أو مرايا
هل يا تُرى هنَّ اكتأبْنَ
وقد رأينَ السرَّ مثلَ النُّورِ
في شمسِ الظهيرةِ
أو كأغنيةِ الجداولِ نحو مرفئها الحنونِ
على مشارفِ وجنتَيْنِ على مَدايا؟
فإذا هَجَرْنَ البَوحَ
أو هاجرْنَ مثلَ الطيرِ نحو الدفءِ

لا تحزنْ

فشِعرُكَ مَوْئِلٌ

وجِهاتُ صدرِكَ دافئاتٌ مثلَ أغنيةٍ

على ثغرِ الكمانْ

هي لُعبةٌ حقّاً.. ولكنْ:

إنَّها حسناءُ

انظرْ كيف ترسمُها القصائدُ

فوقَ أوراقِ السنينِ البيضِ

بالعَبَقِ المُعتَّقِ في خوابينا

صبايا من جُمانْ

للشّعرِ لُعبتُهُ الرهيفةُ

أن يحملُنا رشيقاً نحو قُبّتِه البعيدةِ

عن عيونِ الليلِ

يرفعُنا على كفّيْهِ دالِيَتَيْنِ من نَجْوى

ويُوْدِعُ في عناقيدِ الأماني

ما جلاهُ الحُسْنُ

يا لَلْحُسنِ!

تحتفلُ الحدائقُ بالفَراشِ الفاتنِ الهمساتِ

تأسرُنا العيونُ /الزُّهرُ

كي تأتي القصيدةُ مثلَ كوكبةٍ

على دربِ المساءْ

ويكونُ أن تجدَ الخُطا في وحشةِ الفلواتِ

باباً مُشرَعَ الكفّينِ:

(حيّا اللّه)

فندخلُ.

يا لَهذي الدارِ مَوئِلنا جميعاً!

ها هيَ الكلماتُ تخشعُ

ثمّ تُسلِمُنا إلى حقلِ الغناءْ.

ـ 4 ـ

للشعرِ إيقاعُ الحياةِ

فَسِرْ إليهِ على ذؤابةِ جذوةِ الصبواتِ

عمِّدْها بصوتِكَ

أخرِجِ الكلماتِ من أرحامِها

وقُلِ: الطريقُ إلى العُلا

شوكٌ وجمْرُ

واتركْ وراءَكَ ما رأيتَ من القصورِ

وما ألِفْتَ من القبورِ

استلَّ من عينيكَ ضوءاً

كي تُحاورَ صفحةً في الغيبِ

ترسمُها يدان من الصبابة والشذا

ها أنتَ ذا

من كلِّ نافذةٍ تُطلُّ عليكَ سوسنةٌ

لها في الشوقِ عُمْرُ

\- 5 -

سوف نمشي معاً في الطريق الطويلْ
سوف نمشي معاً نحو تلك القناديلِ
في جُبّة الليلِ
نسألُها فُسحةً من ضياءٍ
تُعلّمُنا أنّ للروحِ زيتاً
بمصباحِهِ يهزمُ المستحيلْ

\- 6 -

وتطيرُ من يدكَ الفراشةُ باتجاه البابِ
تستبقُ المسافةَ بين صوتِكَ والحكايةِ
ثمَّ تفتتحُ التناغُمَ
بين كوكبةٍ من الأصواتِ
والمعنى المُحلّق في فضاءٍ من ضبابْ
لا لا تلُم ذاكَ المَدى
إنْ كانَ وارَبَ صدرَهُ
بعد انداحِ الصوتِ في وادي الصدى
طيراً على غصنِ القصيدةِ
طافحاً بالشّدوِ
في أذنِ الغيابْ

\- 7 -

ثُمَّ يمضي بكَ الموجُ
نحو السنينَ التي كنتَ فيها شراعاً
يُجادلُكَ الأفقُ في نجمةٍ كنتَ أدمنتَها
أيُّ عُمْرٍ مضى كان يجري إلى لُجّةٍ
لا يعي كُنْهَ أيّامِها؟!
أيُّ بحرٍ غدا يحملُ الشِّعرَ بيّارةً من مرايا
ويمضي إلى أُفُقٍ شاردٍ
مثلَ طفلٍ صغيرٍ جرى
خلفَ لُعبتِهِ الهاربةْ؟!

\- 8 -

في وصايا ملائكة الحبِّ يا صاحبي
حِكَمٌ عذبةٌ
فارْوِها
ثمّ زِدْ ما تشاءُ على متنِها
إنّ ما سوفَ تتركُهُ في البساتينِ
يزهو على الزهرِ في عيد إثمارِهِ
واسكُبِ الغيثَ من دنِّها
كي تَصيرَ البحارُ إلى سُكّرٍ
حين يمزجُه الناسُ كالخمرِ
في صَحْوِهمْ
ينتشونَ ليغدو إلى كوثرِ الشِّعرِ
يُلقونَ أثقالَهم فوق رملِ المراراتِ
كيما يطيروا إلى زهرةٍ
فوقَ ثغرِ الحياةْ

□□

قصة مقاومة
عودة الروح

د. يوسف جاد الحق *

لا أدري كيف حدث هذا. دوامة عنيفة تعصف بي فيتحوَّل السمع إلى دويّ، والرؤية إلى ضباب. ثم أطفو بغتة فوق غيمةٍ شفيفة، فإذا بي أسبح في فضاء فسيح، بغير حدود.

فجأة يظهر نور باهر يغمر الكون، فأجدني عند بوابةٍ ضخمة، ذاتِ ألوانٍ غريبة، تمتد على مدى الرؤية. تنزلقُ، على الرغم من ضخامتها، بيسرٍ عجيب، لكي يتبدى من ورائها ما لم أر من قبل، ولا خطر لي ببال:

أشجارٌ باسقة، وارفةُ الظلال، لكنها ليست كأشجارنا، تجري من تحتها أنهار، ليست كأنهارنا. ماؤها المتحدر من سفوحٍ عالية، يرصف رصفاً في ضوء، ليس كضوء الشمس أو ضوء القمر. تنداح من خلال البوابة نسماتٌ ندية تدفع بالكرى إلى أجفاني. شرفاتٌ كثيرة بدت تحت الأشجار الظليلة، حافلةٌ بأناسٍ بهيَّةٌ وجوهُهم تكاد تشعُّ نوراً. لكأني أعرف ملامح بعضهم. تملأ أعطافهم سعادةٌ غامرة، بدت واضحةً غير خافية.

تنبهتُ إلى صوت ينسربُ إلى داخل رأسي، يخاطبني ولكن دون أن يمرّ بأذنيّ، فهو ليس كأصواتنا التي نعهد، بيد أنه جليٌّ واضح إذ يقول:

ـ أهلاً بك الإنسان الشهيد..!

تلفت حولي دهشاً، كي أرى مصدر الصوت، ولمن يتوجّه. ازدادت دهشتي حين لم أجدْ بالقرب مني أحداً.

تأكدت، عندئذ، أن الخطاب موجهٌ إليّ، فأصابني مزيجٌ من الحيرة والخوف، لإطلاقه عليَّ لقب شهيد، فيما أرى أني حي أرزق. كيف يكون ذلك؟

تساءلت، ولكن في اللحظة ذاتها وقع بصري على كائن متسربلٍ بالنور، أو لعله هو نفسه كتلةٌ من النور، لا سبيل إلى وصفه، إذ ليس في قاموسي، الذي أعرف، ما يؤهلني للتعبير عما أرى.

---

* قاص وروائي فلسطيني مقيم في سورية.

بيد أني أدركت، بعد لأي، وربما بالحَدْسِ وحده، أن هذا سمتُ ملاك، أجل لابد وأن يكون هذا الذي أرى واحداً من الملائكة الذين قرأنا عنهم في كتب الأقدمين، وفي الكتب السماوية كافة، ولكن ما هي مناسبة أن ألتقي ملاكاً..! بل ما الذي جاء بي إلى مكان تقطنه الملائكة..!

وإذا بالصوت يتسلل إلى رأسي، وكأنه عرف ما يدور في ذلك الرأس تماماً، فقال:

ـ أنت ترى ملاكاً بالفعل، أيها الشاب الطيب. ولتعلم أنه ما من شيء أيسر، ولا أسرع من الانتقال من عالمكم إلى عالمنا؛ إذ هما عالمان متداخلان، ولكنكم، بحكم تكوينكم، أنتم الذين صنعتم من الطين، لا تدركون ذلك. يكون واحدُكم حيّاً، هذه اللحظة، وفي اللحظة التي تليها كطرف البصر يكون ميتاً، أي منتقلاً إلى العالم الذي ترى الآن..! ألا تعلم أننا أقرب إليه من حبل الوريد..!؟

وقبل أن يتسنّى لي سؤاله عن سبب مجيئي إلى هذا المكان، وبهذه السرعة الخارقة، سبقني للإجابة:

ـ أنت أتيت إلينا إثر استشهادك. أما تساؤلكَ عن سرعة وصولك، فأقول لك بأن الروح لا تخضع لمنطق المسافة والزمن بالمعنى الذي تعرفون. لذا، فهي تبلغ، على الفور، المكان الذي ينبغي وصولها إليه.

أدركت أن الحوار الجاري بيني وبين الملاك، أصبح تخاطراً فكرياً، بغير ما حاجة للأذن ولا للسان.

...إذن هي تسير بسرعة الضوء..!

أجاب الملاك ساخراً، على الفكرة التي خطرت لي:

..هذه أيضاً واحدةٌ من مفاهيمكم الضيقة. إن حساباتكم، يا هذا، غير حساباتنا، والأمر لدينا يختلف. على أية حال، سوف يمكنك أن تفهم هذا فيما بعد.

ـ متى...؟

..بعد أن تتأقلم على وضعك الجديد، وتتكيف معه..!

تساءلتُ في حيرة:

ـ ولكن هل أني استشهدتُ حقاً؟ إني لا أذكر كيف حدث ذلك، أو حتى إن كان قد حدث فعلاً..!

كلُّ الذي أذكره أنهم كسروا ساقي بهراواتهم الغليظة. كدتُ أفقد صوابي لشدة الألم الذي انتابني. ثم كدت أفقده، مرةً أخرى، لأن أحداً من هذا العالم، على رحبه، وبملياراته الخمس أو تزيد، لم يسمع صوتي، لم يستجب لنداء استغاثتي. وإن كان بعضهم عمد إلى القول، تبرئةً لذمته:

ـ مسكينٌ.. أترون إلى مأساته المروعة..!؟

فيما قال بعض آخر، إرضاءً لضميره:

ـ إنه لعظيم.. أترون إلى صموده فيما تتكسرُ عظامه كالحطب اليابس.. بعد أن أصيب وهو يقاتل..؟

قالوا.. وقالوا.. وقالوا..

لم تكن الأقوال، ساعتئذ، هي ما أحتاج إليه بطبيعة الحال. بحثت بعينيَّ، بأذنيَّ، بجوارحي جميعاً عن منقذ لي من بين أيديهم. أنعم اللّه عليَّ أخيراً، بنوبة إغماء رائعة..! وكان آخر ما سمعتُ لحظة دخولي فيها، صوت أحدهم يقول مزهواً:

ـ كسرتُ ساقه يا سيدي.. كان يقاتلنا هذا بشراسة..!

وصوت مختلف يرد:

ـ ولماذا لم تكسر رأسه يا إليا هو بدلاً من ساقه؟

أحسستُ للتو، وقبل أن أسمعه يقول شيئاً آخر، بضربة صاعقةٍ على أم رأسي. ولم أشعر بشيء، بعد ذلك.

تسلل إلى رأسي صوت الملاك، يقول:

ـ كانت سبع ضربات.. لا ضربة واحدة..؟

وددت لو أعرف اسمه.. لمزيد من الاستفادة عما حدث بعد ذلك. لكنه بادرني بالقول:

ـ نعم، كانت سبعاً، ولكنك لم تشعر إلا بالأولى، قبل أن تقضي نحبك..

قلت مستغرباً:

ـ ولكن كيف عرفت أنت ذلك، يا سيدي، وأنا الذي ضُربَ، وليس أنت..؟

قال بنبرة استياء واضحة:

ـ لا تقل سيدي، فأنا لست بسيدك. هنا لا سيد ولا مسود بين المخلوقات. ثم نحن نرقُبكم، ونرى ما يجري عل ظهر كوكبم الشقي..

أصيح باستنكار:

ـ ترون ما يجري، وتسكتون عليه أنتم أيضاً..؟

ـ لكي يصطرع الخير والشر..!

ـ يصطرع الخير والشر؟ لقد كان حريّاً بكم أن تجعلوا عالي الأرض سافلها، إذ ترون هذه المظالم الواقعة على ضعيفها من قويّها.. على فقيرها من غنيها.. من المفتري على صاحب الحق.. وإنكم ـ فيما يبدو ـ لقادرون على ذلك..

ـ سيحدث هذا حين يأتي أوانه.

ـ ومتى سيأتي ذلك الأوان باللّه عليك؟

ـ لا تتعجل الأمور. ثم لو أن هذا حدث من قبل هل كان يتسنى لك أن تمسي شهيداً تحشر مع الأنبياء والصديقين!؟

ـ قتلة.. هم قتلوني، إذا كان ما تقوله صحيحاً عن حكاية استشهادي..

ـ ليسوا وحدهم من قتلك..

ـ أعرف ذلك ولكن لأولئك حساباتهم واعتباراتٍ تجعلهم يلوذون بالصمت، أو يجنحون إلى المسالمة..

ـ اعتبارات.. حسابات..

ـ أجل.. وهم يرونها جديرةً بالتضحية بأوطانهم ذاتها من أجلها..!

ـ لكنها غير مسوّغة، تدل على قصر في النظر من نوع يتجاوز المعقول..

ـ هم لا يرونها كذلك. إذ هم في اللامعقول..!

ـ حتى الملائكة، في السماء، نعجب لتصرفكم. فلقد كان في مقدوركم حسم الموقف منذ زمن بعيد، حتى قبل أن يتداعوا من الشرق والغرب لفيفاً كيما يستكثروا عليكم، فيما أنتم في أسرَّة نومكم تزرعون في كل يوم أضعاف ما يجلبون.

قل لي ماذا تصنعون بهؤلاء الذين تنجبون؟ ولماذا انتظرتم هذا الوقت كلّه.؟ وما الذي تنتظرون..؟

ـ تسألني وأنت الذي يعرف عن أحوالنا هذا كله..؟

ـ على أية حال، إنك يا هذا، لذو حظٍّ عظيم..

ـ حتى بعد تكسير عظام ساقي.. وجمجمتي..؟

ـ أجل، إذ أنت استشهدت وفي يدك حجر تقاتل به.

ثم مضيفاً في استنكار يمازجه شيء من السخرية، بعد هنيهة صمت:

ـ مع أنه كان في وسعك استخدامُ سلاحٍ أكثر فاعلية.. بندقية.. قنبلة.. لو أنهم بأموالهم التي لا يعرفون أين ينفقونها مكنوك من ذلك.

ـ وأنّى لي أن أمتلك هذه وتلك، والتفتيش على الجسور. ونقاط العبور على قدم وساق قائم في كل مكان؟

ـ لمن يقتني الآخرون السلاح إذاً؟

ـ ليس من أجل قتال الأعداء يقتنيه الكثير..

ـ نعرف هذا.. إنه لقتالكم فيما بينكم. إن بأسكم بينكم لشديد. أو هو للعرض في المناسبات العامة والخاصة، ابتغاء الزينة.. إلا من عصم ربك..

ـ إنك تحرجني يا سيدي.

ـ وهذا الذي تملكون من ذهب، بألوانه المختلفة الأحمر والأصفر والأسود!؟ وهذا الموقع المتميز الذي تحتلون من الأرض؟ أنتم لا تجيدون استخدام ما تملكون. أتدري لماذا أنتم مستضعفون في الأرض برغم أسباب القوة المتوفرة لديكم؟

ـ أنّى لي أن أعرف..؟

ـ لأنكم مختلفون على كل شيء.. لستم على وفاق إلاّ على الخلاف...

ـ ها أنتذا، أيها الملاك الطيب، تعرف كيف تسير الأمور عندنا.

ـ ليس هناك، يا هذا، ملاك طيب وآخر غير ذلك. الملاك هو الملاك.

ـ آسف لالتباس الأمور عليّ. ولكن قل لي ماذا عنيت بقولك أنني محظوظ إذ استشهدت وفي يدي حجر.. مجرد حجر..؟

ـ أجل لكذلك، فقد كان ذلك خير لك من أن تقتلَ وأنت مختبئٌ وراء الجدران، شأنُ الكثيرين. أولئك يحيون كالأرانب، ويموتون كالجرذان..

ـ وماذا بشأنهم، في عرفكم..؟

ـ إنهم لا يكونون شهداء، ولا يدخلون، من ثم، هذا المكان من ملكوت الله...

ـ فأين يذهبون إذن؟

ـ إلى جهنم.. وبئس المصير، ولاسيما أولئك الذين يدعون إلى مصالحة مع من فعلوا بك وبأمثالك هذا، من أرسلوك إلينا قبل أوانك، كما فعلوا بالكثيرين من قبلك، بوسائل مختلفة.

ـ هي وسائل إجرامية.. ووحشية.. أليس كذلك..؟

ـ ولكن ما جدوى إطلاقُ هذه الصفات على تلك الأفعال؟ ثم الاكتفاء بذلك؟

كنتُ أحاول طوال الوقت أن أمدّ بصري عبر البوابة، الضخمة، حيث استحوذت المشاهد الرائعة هناك على عقلي ومشاعري.

بل لقد هممتُ أكثر من مرة، اجتياز البوابة، خلسةً أو اقتحاماً، إلا أن الملاك كان يحولُ بيني وبين الدخول بإيماءةٍ حازمة. ثم قال أخيراً، ربما لكي يضع حدّاً لمحاولاتي الصبيانية:

ـ تريث أيها الإنسان الذي خلق هلوعاً، فإن أمر موتك، أو استشهادك، لم يتأكد تماماً بعد..

ـ ومتى يتأكد ذلك؟

ـ متى فرغ الملائكة المختصون من تحرياتهم بشأنك.

ـ تحريات..؟

ـ نعم.. تحريات

ـ هنا أيضاً...؟

ولكن أليس وقوفي بين يديك الآن دليل قاطع على انتقالي إلى الملأ الأعلى؟ بل ألست أنت الذي أنبأني بهذا. أضف إلى ذلك تحطُّم جمجمتي أيضاً..

ـ ليس ذلك شرطاً لازماً، فالأطباء، يعملون الآن جاهدين على إنقاذك.

ـ وهل يمكن أن تعود الروح إلى جسد قد تهشّم، ولم يبق فيه موضع لجراح جديدة..؟

ـ ما أكثر ما يحدث ذلك. وما أيسرهُ إذا كان أجلك لم يحنْ بعد.

ـ ولكني أوثرُ البقاء هنا..

ـ ليس الأمر بيدي أو بيدك. فلربما كان عليك أن تعود من حيثُ أتيت.. وإلى أجل مسمى..

ـ تعني إلى أن أتلقى رصاصةً، هذه المرة، في صدري، أو قنبلة دخان تزهق أنفاسي، أو عصفة رشاش عوزي تصرعني على أيدي الجناة الذين تُرك لهم الحبل على الغارب.. أو لمن يسلمني إليهم ممن يزعمون أنهم أشقاء!؟

ـ على رسلك أيها الشاب. ألم تسمع بأن الله يمهل ولا يهمل؟ لك أن تثق بأن عقابهم آتٍ دونما ريب.

ـ طمأنتني وأثلجت صدري.. ولكن متى وكيف؟

ـ هذا ما لا أستطيعُ كشف الغطاء عنه..

ـ أقريب أم بعيدٌ ذلك اليوم الموعود؟

ـ يرونَه بعيداً ونراه قريباً. والزمن في حسابنا غيرهُ في حساباتكم.

ـ ومن سوف يفعل ذلك؟ زلزالٌ، أم طوفانٌ؟ أم فجوةُ الأوزون..؟

ـ بشر منكم سيفعلونه، وما أنت وأضرابك سوى طلائعُ الغد الآتي.

تلفّت الملاك إلى ناحية أخرى في عمق الكون المحيط بنا. أحسستُ كما لو أنه يقرأُ في لوحة كمبيوتر، ثم اتجه نحوي، ليقول لي، وهو يشير إلى البعيد:

ـ انظر هناك، يا هذا..

نظرتُ إلى حيث أشار لي. فما راعني إلا أن أرى جسدي على مسافة مني، مسجّىً على سرير في غرفة بيضاء، ومن حوله أطباء وممرضات، يرتدون جميعاً ثياباً بيضاء، يضعون على فمي وأنفي أجهزةً معقدة، يدلكون صدري، ويخيطون رأسي من دون أن أحس بألم.

تصاعدت دهشتي، وازداد وجيبُ قلبي الذي نسيته تماماً، ولم أشعر بوجوده في صدري، منذ لقائي ذلك الملاك، فكيف بي أرى جسدي عن بعدٍ وكأنه جسدُ إنسان آخر..؟

أنظر إلى جسدي من علٍ، أشاهد ما يجري له، ومن حوله. بيد أن حنيناً للالتحام به اكتسحني.. عنيفاً طاغياً كالإعصار، لكأني فارقتهُ دهراً.. الشوق الجارف إليه يغمرني آه لو أني أعود إليه..

اتجهت إلى الملاك، أنظر إليه مستوضحاً بعد أن شغلت عنه قليلاً، كان يرمُقني بابتسامة ملائكية رائعة، ثم يشير إليّ قائلاً بلهجة جازمة:

..عد من حيث أتيتَ أيها الشاب ذاك هو جسدك لما يزل حيّاً. حاول أن تستشهد مرة ثانية. إن عليك دوراً ينبغي أن تقومَ به بعد..

انطلقْت كومضةِ برقٍ خاطف باتجاه جسدي، بعد أن لوحت للملاك مودعاً بكلتا يدي، واعداً إياهُ بعودةٍ قريبة.

□□

معراج الصحوة

□ عمر الحمود *

طوى الليل نصفه الأول ، ورحل، فجمع الكاتب أوراق روايته الجديدة ، وتنفّس بارتياح ، فقد عاشت معه سنتين كاملتين بآلام أبطالها وآمالهم .

لقد اجتهد ، وأوجدهم في ذهنه، ثم رسمهم بالحبر و الكلمات ، و نفخ فيهم من روحه ، فانحنوا في حضرته طائعين ، فأحبّهم ، وأحبّوه ، وحمّلهم همومه وطموحاته، وباح لهم بأحلامه الصغيرة والكبيرة ، وعلّق في رقابهم أمانة حمل قيمه و مثله النبيلة، ومنحهم ثقته، فترجموا مكنوناته خلجاتٍ بين ضلوعهم و رعشاتٍ في أوصالهم ، وحدّثهم عن امرأةٍ من ندىً و عفافٍ وفرح ، أبعده المعتقل عنها ، فعاشت معه فراتاً يفيض على شعاب الروح ، فيخضر يباس الجسد، وتألّقت الرواية بها، وضجّت بالحياة .

كان حزيران حاراً في مدينته الصحراوية، ففتح باب الغرفة إلى جانب النافذة المشرعة، وأطفأ النور، واكتفى بضوء مصباح الشارع الذي يغمر غرفته، وينحسر عنها عند الشروق .

هجع في فراشه ، وحلّق في نومٍ لذيذ ، اعترضته غمامة من صوتٍ مبهمٍ غريب، يحوم حول غرفته ، لم يكن الصوت مألوفاً لديه، وقد اعتاد الاستيقاظ على زقزقة العصافير في الشرفة ، أو جلَبة قرويي الريف القريب يقصدون السوق المجاور لبيع الحليب و مشتقاته .

طرد من عينيه فلول النعاس ، ونظر إلى ساعة يده ، كانت تشير إلى الثالثة ليلاً، فجحافل الصبح لم تراود المدينة، وتدحر سرايا الظلام ، صمت هنيهة ، وتوجّس ، و نشف دمه !.

تذكّر رجال المهمات المرعبة : إنهم يأتون في مثل هذا الوقت ، و بعددٍ لا يقل عن عدد أصابع اليدين ، و قعقعة أسلحتهم تنبئ عن قدومهم ، ولكن لم أنشر ما يثير قلقهم منذ إطلاق سراحي ، وما كتبته عن اعتقالي وقّعته باسمٍ مستعار .

وقبل أن يفكر بتروٍ عاد الصوت قوياً واضحاً هذه المرة ، ميّزه تماماً ، إنه صوت خطوات تقترب رويداً رويداً ، و الخطوات لقادمٍ واحد ، يمشي على رؤوس أصابع قدميه، لكنه طويلٌ وضخمٌ كما يوحي وقع خطواته الممدود الثقيل !.

فزال خوفه، وتورّد وجهه : إنه لصٌ حتماً .

---

* قاص من سورية.

أراد الاستطلاع ، لكنه ألغى ذلك قائلاً : فليكن ما يكون ، فليس لديّ ما أخشى عليه ، مالي لا يتجاوز نقوداً تؤمّن قوت يومي ، و ممتلكاتي كتب ومجلات تتكوّم في الخزانة ، واللص يبحث عن خفيف الوزن ثقيل الثمن ، ولا يطمع بقرطاس ، وأنا مسالمٌ محبوبٌ بين الناس ، ولا عداوات لي .

وسلّط عينيه على الباب .

و مرّت لحظات ترقّب وانتظار حبلى بالمفاجآت .

و ارتسم القادم على الباب ، ملأ فراغه تماماً ، كان فارع القامة عظيم الجثة كما توقّع الكاتب، ويخفي وجهه قناع أسود بفتحتين عند العينين ، وفي يمينه مدية قاطعة.

تفحّص موجودات الغرفة الضيقة بعيني ذئب لا يهاب الخطر .

كتم الكاتب أنفاسه ، و تمتم في سرّه : أخطأت العنوان أيها الفاشل ، و ستعود خالي الوفاض .

و تمتم اللص في سرّه : إنه نائم كخرقة .

و تقدّم ، ففاحت منه رائحة تبغ رخيص ، فتّش السترة المشنوقة بمسمارٍ على الجدار ، عثر في الجيب الأول على بطاقةٍ شخصية ، تعود للكاتب، تركها ، وجاست يده الجيب الثاني ، فلامست نقوداً معدنية قليلة ، لم يأخذ ليرةً منها .

و في الجيب الثالث ، واجهته بطاقة دعوة لأمسيةٍ أدبية ، فاتجه إلى جيوب البنطال ، كانت فارغة!.

أسرع إلى الخزانة ، رفع غطاءها ، قابله جيشٌ من العناوين و الصور ، لم يكترث به ، انصرف إلى الوسائد والبطانيات الهامدة في الزاوية ، قلبها ، فلم تبرز له صرّة ، أو تحفة ، فظهر انزعاجه من خلال حركاته.

لمح طاولة في الزاوية الأخرى ، مال إليها ، وجد عليها دفاتر وقارورة ماء ، أمسك القارورة بيده .

_ خيباتك المتوالية تجفف الفم ، فاشربْ أيها الشقي ، و بَرِّدْ جوفك قبل أن تباغتك الجلطة القلبية ، وتغادر الدنيا على ظمأ .

ولا يعلم الكاتب هل لفظ ذلك سرّاً ، أم تكلم بصوتٍ مسموع وصل اللص ، فانتفض اللص كمغامرٍ مستعدٍ لكل الاحتمالات ، و رفع مديته إلى الأعلى ، واستدار نحو الكاتب .

و هنا نهض الكاتب ، وقال بهدوء العارف المطمئن : أبعدْها يا رجل ، فأنا لا أريد الشر ، ويؤسفني بأنك لم تجد غنيمةً في بيتي المتواضع .

و حين رأى اللص نحافة الكاتب زالت الرهبة عنه ، فقبضته المكتنزة وحدها تهشم رأسه إن اضطر إلى ذلك ، وأبعد المدية ، و وقف بصمتٍ و حَيرة ، فأسعفه الكاتب بقوله : الماء أمامك .

عبَّ اللص من الماء حتى ارتوى ، واتجه للخروج ، يلاحقه بصر الكاتب ببرودٍ استفزه ، وجعله مرمى لعلامات تعجب وإشارات استفهام ، فتوقف عند الباب ، وقال بغرابة :

كاتب مشهور ، و تحيا فقيراً في زنزانة ؟!.

فقال الكاتب بلطفٍ وعطفٍ خلق لدى اللص رغبة الإصغاء : لا تقلّب مواجعي ، فالشهرة لا تعني الغنى يا صاحبي .

كلمة صاحبي لاقت قبولاً حسناً لدى اللص ، فهو لم يسمعها منذ زمنٍ قديم ، وقبل أن ترغمه الحاجة على ترك الدراسة الثانوية ، وتجرّه البطالة إلى سلوك الانحراف ، فأخفى المدية في جرابها تحت ردائه ، وقال : أين مبيعات كتبك ومكافآت النشاطات التي تجريها ، ومبلغ الجائزة التي حزت عليها ، ولقّبتك الصحف على إثرها بصياد الجوائز ؟ !.

ابتسم الكاتب بمرارة ، وأجاب : سأتحدث بصراحة يا صديقي .

لمس اللص صدقاً وطيبة ، فاقترب خطوة : أنا أستمع ، شوّقتني للمعرفة .

قال الكاتب : أضحت المطالعة ترفاً لا يحظى به الراكض وراء الخبز ، ولا يُباع من كتبي إلا القليل، وما أحصل عليه يقاسمني عليه الناشر ، و قيمة المكافآت لا تتجاوز أجور النقل ونفقات السفر ، ومبلغ الجائزة وزعته بين الدائنين ، و قُطع مرتبي الوظيفي بعد أن طال اعتقالي .

و هنا تقدم اللص أكثر، صار في مواجهته تماماً ، شعر أنه يحاور إنساناً يختلف عن الآخرين ، فنـزع قناعه ، و بانت آثار الضياع على وجهه الفتي المكدود ، وقدّم اعتذاره، وأردف : أقسم إني لص عادل، لا أسرق إلا الأغنياء ، إنّ للفقراء في مالهم حصة .

علّق الكاتب على هذه الفلسفة، وقال: المطالبة بهذه الحصة لا تكون بهذه الطريقة، لو كانت الغاية تسوغ الوسيلة لتخليت عن كرامتي ، ورهنت قلمي للمديح والتزلف، ونلت الثراء .

ـ إن اتبعت كلامك سأتسول، أو يقتلني الجوع .

ـ أنت حديث عهد بالانزلاق ، تبدو في العقد الثاني من عمرك ، و قوتك قوة حصان ، ومن كان في سنك لا يركن لحالته الطارئة، وكارثة إن استمر كضواري البراري، نهاره سهد ورقاد وليله بحث وطراد .

و بعد نقاشٍ مقتضب، تجلّت صورة الكاتب إنّه قنوعٌ زاهد وشريفٌ فاضل، وقلبٌ كبير ينشر الخير ويُظهر الجمال .

و ناجى اللص نفسه : لو ملكت علمه ولسانه لدوّخت القاصي والداني ، وصرت سيد زماني، وما يحيّرني عطفه عليّ وكأني محتاج يتيم ، إنه هو المحتاج ، فليس لديه ضيافة لزائر أو منحة لسائل !.

وقطع الكاتب مناجاته عارضاً عليه قبول هدية ! .

وناوله رواياتٍ كتبها ! .

تملاها اللص ، وتردد في قبولها ، فهي لا تهبه حفنة سكر إن باعها لورّاق أو راغب، قبلها على مضض ، وعاجله الكاتب بقوله : حاول الاطلاع عليها ، فهي خبزٌ و ملح بيننا .

فوعد بذلك ، وخرج .

و في اليوم التالي ظهرت الوقائع أمام اللص ، وأشفق على الكاتب، وقال : عائد كتبه لا يعادل حصيلة سرقة واحدة ، ياليته يلتحق بكاري ، فسرقة أو خديعة ناجحة تجعله يعيش سلطاناً شهراً أو شهوراً.

و تنفيذاً للوعد قرأ صفحاتٍ منها ، كانت أحداثها شيّقة و متماسكة ، ولا يمكن الاستغناء عن جزءٍ منها ، فقرأ ، وقرأ ، وتمعّن في السطور ، واستحوذت عليه القراءة ، وشعّت كلماتها براعاتٍ و قناديل ، وسّعت رؤاه ، فعبر حدوداً ، و اخترق آفاقاً ، وعلا إلى فضاءاتٍ جديدة .

اتصل به رفيق السوء مساءً ليشركه في سرقة ، فقذف في وجهه عذراً ، خاف أن يتعثّر ، و تضبطه الشرطة ، ولايطلّع على خاتمة القصة .

وبعد ليلتين فتح كتاباً ثانياً باشتهاء و فضول ، كان الراوي فيه يهوى المطالعة ، فتعطيه في ساعة أو ساعات عصارة تجارب عاشها غيره في سنة أو سنوات ، فكان حكمة تمشي ، تجنّب الوقوع في المطبّات ، وارتكاب حماقات تليها ندامات .

وطاف في أجَمَات الكتاب ، وتابع دروبها بشغفٍ و إدهاش ، و شعر إنها تضيف عمراً إلى عمره.

وعند اشتداد العتمة و سكون الحركة هاتفه الرفيق ، فتجاهله ، ولم يرد عليه ، كي لاتفوته لقطة أو كلمة .

في الليلة الرابعة فتح كتاباً ثالثاً ، فشدّه مضمونه وأسلوبه ، فبطله كالوردة ، تعيش موسماً قصيراً ، وتقطر عطراً يتضوّع مواسم طويلة .

و توالى رنين هاتفه والمدينة في سبات ، فاختار وضعية الصامت من قائمة الأوضاع ، وأبحر ليالي في يمّ رواياتٍ ممتعة متشابكة، وكأنّ السارد فيها وُهب الإبحار والرحلات من السندباد ، و ورث الحبك وشهوة الكلام من شهرزاد .

وتكررت الطرقات على بابه ، عرف الطارق ، ولم يفتح له ، فقوة خفية وجّهته ، فلم يتخلّ عن الرواية حتى وصل الصفحة الأخيرة ، كانت فصول بطلها المسحوق تتطابق مع سيرته ، وكرّ و فرّ ، ولم يعرّض نفسه للهلاك والمذلة ، ونحت من يأسه أيقونة أمل ، و شكّل من ألمه نشيد تحد ، جمع علب البلاستيك وقطع الزجاج الملقاة في الشوارع ، و مسح بللور السيارات في الكراجات ، وغسل الصحون في المطاعم ، وسعى للخلاص بالسبل المتاحة حتى جاءه الفرج .

وحنّ اللص إلى أشياء غالية منسية ، و لجّتْ خواطر و أفكار و مراجعات روّضت الشرّ في نفسه ، أقامت الدنيا حوله ، ولم تقعدها ، وأحضرت ما كان طيّ الغياب ، و كشفت ما توارى خلف الحجاب ، وحرّضته على الانعتاق والخروج من الظلمة ، فلا يمكن أن تغلق النافذ كلها ، لابد من منفذٍ لم يُقرَع بعد .

وذات كتاب انبهر! .

فنصوصه براق عرج به إلى مقام الصحوة ، وقلب حياته رأساً على عقب ، فعاف الدفّ ، وأبطل الرقص كما يُقال ! .

مزق قناعه الليلي بعنفٍ، وكسر المدية، و راح يبحث عن عملٍ بعيداً عن رفيق السوء ! .

□□

هـــذا.. لـــيسَ قلبي؟؟

◻ إياس الخطيب *

تمّ نقلي إلى المشفى بعدَ أن تـأزّمَ وضعيَ الصحّي جداً، كنت ألفظ أنفاسي الأخيرة، كجثّة وضعوني في السيارة، وسرْنا.. رافقَنا موكب مهيب أحاط بي من كُلِّ صوب، كان ذلك كلّ ما استطعت أن ألحظه، قبل أن أضيع في عالمٍ آخر تماماً..

على الرغْم من كلّ ما أصابني، شعرت أنّني لا أزالُ على حالي التي ألفتُها منذ زمن، بجبروتي.. وهيبتي.. وسلطاني، بقسوتي التي طالما عانى منها الكثيرون، يقولون إني ولدت من بطن أمي هكذا، بكلّ عنفواني وصلابتي، وكل من قابلني يوماً قال لي: بأني سأصبح وزيراً، أو جنرالاً ذا هيبة؛ بل بعضهم أعتقد بأني كنت هتلر في ذلك الزمن.. ولم يطل الأمر كثيراً، حتى كبرت، وحدث ما كانوا يتنبّؤون لي به.. تماماً..

غبت عن الوعي بشكل كامل، وصلنا المشفى بعد أن حجزوا لي جناحاً كاملاً يليق بمقامي، أحاط الحرس بالمشفى من كل جهاته، والسيارات قطعت الطريق، وكأن المدينة قلبت رأساً على عقب.. الجميع كانوا ينتظرون خبر وفاتي المحتم؛ بل تسرب الخبر سلفاً بأني ودعت هذه الحياة بكل ما فيها منذ لحظة صعودي السيارة، وبدؤوا التجهيز لمراسم الدفن والتشييع، وما جعلهم على ثقة من حدوث ذلك، كلام الأطباء بعد أن أدخلوني غرفة العناية المركزة، بأني سألاقي وجه ربي بعد لحظات قليلة.. أخذت دقات قلبي بالتلاشي شيئاً.. فشيئاً، قلبي الذي لطالما حذرني الأطباء منه، ونصحوني بأن أجري عملية له، لكني لم أستجب، تكبّرت حتى على هذه، كنت أرى نفسي طاووساً.. لا يخيفني شيء، ولا أحسب حساباً لأحد، والأبواب أمامي كانت تفتح على مصراعيها، وكأنها هي الأخرى كانت تهابني، حتى عندما حملوني إلى هنا وأنا أنزف آخر قطرات حياتي، لم أجبُن.. أو ألين، هاجس لطالما رافقني بأني سأبقى كما أنا، بقوتي.. وقسوتي.. وهيبتي، حتى بعد أن يوارى جسدي الثرى..

نشروا عظام صدري، وراحوا يعبثون بقلبي كيفما شاؤوا، فهذه المرة الأولى وربما الأخيرة، التي سيتمكنون فيها من اقتصاص شيء منّي، بعد أن اقتصصت أنا ممن أريد، وكيفما أريد.. وضعوه

* قاص من سورية.

بجانبهم، وبدؤوا يعملون مشارطهم به، على الرغم من قناعتهم بفشلهم في إعادتي إلى الحياة، وعندما يئسوا وبدا لهم بأنّ قلبي يلفظ نبضاته الأخيرة، وفي لحظة لم تكن مرتقبة، نهض أحد الأطباء مقترحاً زراعة قلب جديد لي، علّهم ينجحون في ذلك، علماً بأن محاولة كهذه نسبة النجاح فيها تكاد تكون معدومة، انتزعوا قلبي، ووضعوا لي قلباً جديداً، وأخذوا يبذلون أقصى استطاعة لهم كي ينجحوا فيما عزموا عليه، وبعد ساعات. وساعات، خرج الطبيب من غرفة العناية المركزة، وقال للمنتظرين في الخارج: حمداً لله على سلامة سعادته.. نجحت العملية.

انتشر الخبر ذلك اليوم، كانتشار النار في الهشيم، ولم يبق أحد إلا وتحدث بما حصل، وباءت أمنيات الكثيرين ممن ينتظرون موتي بالفشل، فأنا الذي ظلمت.. وقتلت.. وعذبت..

مضت الأيام سريعة، وعندما أخذت حالتي بالتحسن، شعر الجميع ومنهم أنا بما أصابني، أصبحت رجلاً آخر، ارتسمت ملامح الطيبة على وجهي، انتزعت مني شراذم عنجهيتي كلّها، صرت حملاً وديعاً، رقيق القلب.. مرهف المشاعر، نُقشت البراءة في عيني، ولم يعد أحد يختبئ عندما يلمحني كما كان يحدث في السابق...

بعد أيام النقاهة، جلست على كرسي خشبي خلف طاولتي، أسندت ذقني إلى كفي بعد أن شبكتهما جيداً، ورحت أستذكر ماضيّ العتيد.. تذكرت كيف قطعت لسان حاجبي عندما علمت بأنه يتكلّم عنّي بالسوء، وكيف بقيت وراء فؤاد حتى أرغمته على أن يطلّق زوجته كي أحظى أنا بها، وعندما تحققت غايتي، وعزمت على التهام العسل الذي كان يتلذذ فؤاد برشفه، وجدت صبحية منتحرة في منزلها بالسم، ولم يجر التحقيق مع فؤاد، الذي وجد مقتولاً هو الآخر في اليوم التالي، وأغلقت القضية.. تذكرت كيف أجبرت محسن على ترك وظيفته، وكيف وضعت له العراقيل أينما اتجه، وكيف جعلته يعود (على الحديدة) بعدها، أجبرته على بيع منزله ومهاجرة البلد، بعد أن أصبح يمشي كالمجنون في الطرقات والشوارع.. كانت عيناي تدمعان، بل تغرقان في الدموع والأسى، وأنا من تحول الدمع عندي في السابق إلى لوح ثلج متجمد لا يذوب، حتى غصّتي التي تحرق جوفي الآن كنت قد نسيتها.. أذكر كيف ضحكت طويلاً.. وطويلاً جداً، عندما أخبروني بأنّ الآذن أبا أحمد توفي، لا أعرف لماذا انتابتني موجة ضحك صارخة ذلك اليوم، لكن ما أعرفه تماماً بأن أبا أحمد كان معيلاً لزوجته وأربعة أولاد، ولا يملكون القرش.. لا أزال أذكر تماماً اليوم الذي أخبرت فيه جارنا حسن بوفاة زوجته، وأنا أعلم كم هو متيّم بها، صعد السيارة ذلك اليوم مذعوراً، وعاد إلى بيته كالأهوج، إلا أنه وفي طريق العودة، تعرض لحادث أليم أودى بحياته، وكم حزنت عليه زوجته المسكينة..!

آه.. مرارة استوطنت حلقي عندما تذكرت سعيداً، ليتك تسامحني يا سعيد، وكم سببت لك شقاء في حياتك، أعرف كم ظلمتك أيها الإنسان الناجح، يا الله.. سعيد (زلمة مشحّر، بيمشي الحيط الحيط ويقول يا رب السترة)، لا يحب المشاكل على الإطلاق؛ بل يبتعد عنها كلما حاولت الاقتراب منه، الكل كان يحمد بسعيد.. وبأخلاق سعيد، لا تجد له عدواً أو كارهاً، متفانٍ بعمله، مخلص لأسرته ولوالديه، مؤمن قريب من الله، صادق.. ناجح، وربما هذا أكثر ما كان يغيظني من ذلك الرجل، وضعت له في ذلك اليوم أكياساً من الممنوعات في صندوق سيارته، وتمكنت من

إلصاق التهمة به، وجعلته (يتختخ بالحبوس)، زرته في السجن أكثر من مرّة بقصد الشماتة به، لكني لا أنسى تلك البصقة التي زرعها على جبيني، ولم تشفِ غليلي كل الصفعات والركلات التي أمطرته بها بعد ذلك، جميعهم كانوا يعلمون نزاهة سعيد؛ بل جميعهم كانوا يدركون بأني أنا من سبب له كل ذلك، ووحدي أنا من كنت أجوب الفضاء بحرية تامة، ولم يتمكن أحد من نزع أجنحتي الطليقة.. عذبت سعيداً أيما تعذيب، وكلما اقترب موعد الإفراج عنه، كنت أدبر له تهمة أخرى، وأطيل من محكوميّته، غدا سعيد قطعة لحم توشك على التعفن، خاصة عندما منعته من الاستحمام ستة شهور كاملة، وكيف قطعت عنه الطعام شهراً بالتمام والكمال، عطشته.. وبهدلته.. و(نشّفت دمه).. آهٍ مني أنا يا ربي، مما كنت مصنوعاً بحق السماء، أين كان قلبي، أين اختفت مشاعري، هل اختبأت في مكان ما مخافة مني..؟! لو وضعت نذالة العالم كلها في لما فعلت ما فعلته، كيف حرمت زوجة سعيد منه كل تلك المدّة، وكيف ماتت أمه من حرقة قلبها عليه ولم يتسن له أن يراها وهو قابع خلف القضبان..

أوه.. كيف سيسامحني ذلك الرجل، كيف سيغفر لي؟

امتلأت طاولتي دموعاً، ورحت أنشج كما الأطفال، لطمت وجهي.. شددت شعري، ضربت الكرسي الذي كنت جالساً عليه بالحائط، ركعت على ركبتي، غرقت بدموعي، وفجأة.. نهضت على قدمي، وانطلقت أجوب الشوارع والحارات، قصدت بيت سعيد.. نعم سعيد.. سأخلص ضميري من شوائب زمني الماضي، سأجعله يصفعني.. يضربني.. وليعذبني كيفما يريد، ليفعل بي ما يشاء.. سأضع نفسي بين يديه، فاسحاً له في المجال للاقتصاص مني.. ورحت أرسم تداعيات ما سيحصل في مخيّلتي، لحين ما وصلت مقصدي.. تفاجأت عندما لمحت درفتي الباب مشرّعتين، ومعالم الحزن تخيم على المكان بأسره، بعضهم يدخل.. وآخرون يخرجون، دخلت المنزل بعد أن توضحت الصورة بشكل جلي، وعرفت بأنه مأتم أحدهم، لكني ما لبثت أن تسمّرت بمكاني عندما سمعت أحدهم يقول: رحمة الله تنزل على المرحوم سعيد، كان مكافحاً في هذه الحياة، صبوراً.. كريما، وها هو يورث صفة الكرم لعائلته، التي وافقت على إعطاء قلب سعيد وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، لرجل محتاج إلى قلب، في لحظة فيها من الإنسانية الشيء الكثير..

عندها جمدت في مكاني، سارت دمعتان حارقتان على وجنتي، تحسست قلبي القابع بين ضلوعي، وأيقنت حينها، بأن هذا القلب.. ليس قلبي..!

□□

الغريبة وأنا

□ سوسن رجب *

إلى الشهداء الذين رصفوا أمامنا الدرب بأجسادهم

إلى الشهداء الأحياء، أسرى أبناء فلسطين والجولان

منذ أيام وأنا أعاني هذه الحالة.. عبثاً.. أهرب منها... أحكيها لصديقاتي حنان.. ووئام... و.و

لست أدري ماذا يحصل بي؟

خفقان زائد في قلبي، شعور بالغثيان يحاصرني، ارتفاع المد في غير أوانه على شواطئ عيوني، نضوج قرص الشهد الرابع عشر في الخلية المعششة في أدغال قزحيتي.. يستقر في.. يحفزني..

هيا اقطفي ما شئت مني، وزعي على كل من يشتهي تذوق ترياقي.. لا تبخلي.. لا تمنعي.. لا تجحدي.. لا تمني ولا تنتظري رداً.. فقط أعطيهم جوهر خميرتي ليصنعوا أقراص شهدهم الخاصة بهم.. وتابعي الدرب، لأنه ما زال طويلاً.. وعراً وشاقاً..

وكأنني أجدني أجيب الآن عن أسئلة صديقاتي.. هل كتبت؟ وماذا كتبت؟ ولماذا لم تكتبي؟

الآن أشعر بسريان الماء مجدداً يتدفق ناعماً خلف جدران ذاكرتي المشاكسة.. ماذا أفعل؟!

أحار كمن باغتها حبيبها بحضور مهيب، أين أدواتي؟.. أين أشيائي؟.. عطري، حمرة شفاهي، طوق ياسميني، ووردة جدتي الحمراء؟.. أركض إلى طاولتي، أخرجها إلى دائرة النور.. أبحث عن شقائق عشقي البيض.. أجهزها.. يتأهب الكل للحظة العناق.. وأنا ما زلت.. أوارب حول ما أهرب منه؟

نعم إنها نديمتي السوداء تمتزج مع بياض شقائقي لتصنع مزيجاً جديداً أتلذذ به.. هاهي الآن تتأوه وتفور وتتوسل إلي: هيا يا صديقتي ما الذي تنتظرينه؟.. الكل في انتظار دوران بوتقة العشق، التي ننصهر فيها، لنخرج معاً، كلاً متكاملاً كما ترغبين.

أستسلم لاستفزازات سوداتي، وأتلصص من أحد شقوق جدار ذاكرتي، فإذا به شابٌ وسيم يقف بلحيته الرقيقة، بعينيه الشفافتين، وبصوته الدافئ.. نعم إني أعرفه تماماً.. لكن هذه هي المرة الأولى التي أستمع إليه بصمت عميق وبتأمل لما وراء الكلمات، هاهو المشهد يتسع أكثر، وأنا واحدة من بين جمهور متنوع يتراوح عددهم بين الستين والسبعين، بعضهم جاء بحكم محبته لهذا الشاب،

* قاصة من سورية.

وبعضهم جاء مجاملة لبعض أصحاب القرار، أما أنا فقد حضرت احتراماً لدعوة صديق صحفي لمناسبة توقيع ديوان جديد لهذا الشاعر، الذي اكتشفت أنه يعاني الغربة كما تعاني قصائده تماماً، هاهو يقف على عتبات خياراتنا الصعبة، وأهمها عشق الكلمة بكل غموضها وسطوعها وأسرارها.

وجدتني أمام إنسان لا يقرأ فقط في ديوانه الجديد.. نظرت إلى الحاضرين ماذا أفعل هنا؟! لماذا لا أذهب خلف صوته عبر أنفاق كلماته؟ وبالفعل نهضت.. تقدمت نحوه.

استغرب الجمع من محاولة اقترابي؟! زجروني.. ابتعدي عنه.. نريد أن نسمعه، لكنه.. هو غمزني فاتحاً أمامي نافذته السرية، تسللت بعدما وجدته جالساً محاطاً بعشيرته في بيت العائلة الكبير، وأمه تتبختر بثوبها المطرز بملايين الغرز المنكهة بالزعتر البري المعمدة بطهر التين والزيتون، هاهو يمد ريشته إلى دواته لينثرها فرساناً على صهوات البياض.. إنه بياض وجهها.. أصالتها.. نور روحها، يلملم المشاهد المتوالدة كلها أمام شاشة عينيه، يعجنها، يخمرها، يكورها، ويلقيها على بساط جمر طابونها العتيق فينضج خبز قصيده ليقدمه لنا أرغفة، ساخنة، ناطقة..

هاهو الرغيف الأول موشوماً بوجه أمه الغريبة.. وتتوالى الأرغفة من عين طابونها.. أرتالاً.. أرتالاً.. وجوهاً.. وجوهاً.. صوراً.. صوراً.. مشنوقة مدماة على الصواري سئمت الانتظار.. أنزلوني لا تحتفوا بدمائي. أنزلوني، أعيدوني إلى معتقلات توابيتي في انتظار انعتاقي من تجارتكم، من نفاقكم، من مزايداتكم، لا زال الشاعر الشاب يقرأ من ديوانه، ولا زلت أنا أنبش خلف نافذته، أشاطره أسرار عشق قصائده.

تآمرت معها، عقدنا اتفاقاً ثنائياً، قصيدته وأنا، اعتذرت منها لم استطع اقتناء ديوانه لم يكن في جيبي سوى مائة وخمسين ليرة.. ماذا أفعل يا صديقتي بالديوان ومعي عشيقته القصيدة؟

ها أنا أخبئها تحت طية معطفي لنهرب معاً في غفلة تحلق الجمهور حول الشاعر أثناء توقيع الديوان..

اصطحبتها معي إلى حبيبي الشيخ القديم الذي قطعنا له وعداً قبل أن يغادرنا.. إنه هناك يسكن أحد حدائقي السرية.

كشفت عن وصيته لي، شجعتني أن أنفذها.. يجب أن تتخذي موقفاً للتاريخ! وماذا لو فعلوها بي، مؤكد أنني سأذهب وراء الشمس؟!

وأين الإرادة التي تتشدقين بها في خطاباتك.؟! نعم.. نعم يا صديقة، وكأنها فتحت بوابة قلبي أمام ثوران قطعان أسود متمردة تستصرخني بصوت واحد.. إفعليها.. إفعليها.

وفعلتها يا جدي.. فعلتها ببساطة قطعنا الحدود العربية، فأنا معي جواز سفر، أما هي فتختبئ تحت طية معطفي، وهناك علقنا على المعبر.. فقط جسر يفصل بيني وبين "سيلة الظهر".

سألوني ما الذي تحملينه في هذا الكيس.. أجبتهم ملابسي.. فتحوا الكيس فعلاً هي مجرد ملابس.. غمزتها.. سأتمكن يا صديقتي الخفية من العبور، لم يكتشفوا أمرنا، ها أنا أنتقل إلى ممر جديد.

أين جواز السفر؟ يطلبه.. ينظر إليه.. لا يحق لك العبور بهذا الجواز.

لكن يا سيدي.. أنا عربية.. يرمقني بنظرة خبيثة..

هل أنت بلهاء؟! ألا تفهمين أنه يوجد اتفاقيات تمنع مرورك؟!.

تلكزني قصيدة الشاعر الشاب لا تجادليه فهو مجرد مأمور.. هيا تراجعي.. تراجعي سنحتال عليه.. ورضخت لتوجيهاتها، جلست في ركن ميت ما الذي أفعله وأنا أحمل وصيته في جعبتي؟ علي أن أعيده إلى هناك..! يا قصيدتي السرية.. أنا حفيدته، لقد أخبرني كيف استقبل اللاجئين في بيت أبيه في "السيلة" في عام 48 عندما نزلوا عندهم عراة مكلومين.. حكى لي عن صديقه "أبي عمر اللاجئ من حيفا" المفجوع بزوجته، لقد بقروا بطنها أمام عينيه وأخرجوا الجنين وداسوه "بأبواطهم" العسكرية.. لم يستطع الاحتفاظ إلا بقطعة من الحبل السري، لفها بمنديل، وعمرها بالملح، ونشرها تحت الشمس، حتى لا ينسى حقه، أخبرني أنه سلمها له قبل وفاته لتظل في عهدته موصياً إياه بدفنها في تراب حيفا عند العودة، إلا أن جدي خرج قبل عام سبعة وستين في تجارة إلى الشام مع زوجته الدمشقية وبقي هناك متحسراً بعد ضم الأراضي..

لم يقبل أن يسجل عائلته مع النازحين ليشاركهم الإعاشة، ولم يمتلك أية قطعة أرض أو بيت في انتظار العودة يا صديقتي..

ماذا أفعل يا صديقتي؟ لقد وعدته.. هاهي على مرمى حجر مني.. وأنا أعض أصابعي وأصك أسناني، وأتحسر..

ماذا أفعل؟ هل ترين الإرادة التي حدثتني عنها؟ ماذا ستفعل وأبناء جلدتي يقفون في طريقي؟! ماذا أفعل؟!.

همست صديقتي السرية في أذني.. لا تكترثي يا صديقة، سنحتال عليهم، فالحرب خدعة، هل ترين الشاحنة الزرقاء؟ إنها تتقدم ببطء، لكن يجب أن تتحلي بالشجاعة.

هيا تقدمي مع تلك الأرتال التي تنتظر العبور هيا.. هيا.. يجب أن تتسللي من بين الجموع، هيا قفي في محاذاة تلك الشاحنة.

استسلمت لرنين كلماتها، شققت طريقي بينهم، تظللت بجدار الشاحنة، وغريبة الشاعر تشجعني.. تدفعني بشعاع عينيها.. اقبضي بقوة على صرتك.. هيا.. هيا، هاهي الشاحنة تعبر ببطء تنصب مني حبات العرق، أتابع معها، أرتجف رعباً، وكأن العمى أصاب هؤلاء الجنود المتربصين بجموع العابرين.

أمتار قليلة وأتجاوز الجسر.. هاهي، عينا سيدة عجوز تلتقطني متسللة، ترفع يديها متضرعة إلى الله ليعمي أبصارهم عني.. وتتكاثر الأيادي في الأعلى، يفتعلون ضجيجاً وصخباً فتنطلق رصاصات، أركض أنا بسرعة الريح أشق ضباب الصخب، لأغيب عن أنظارهم.

ما زالت صرتي بين يدي.. إنه جدي.. لقد فعلتها يا جدي.. لقد فعلتها يا غريبة الشاعر كما طلب في قصيدته.

أنزلوا الشهداء عن الصواري.. أريحوهم.. أعيدوهم إلى التراب، فالرقص ليس هنا، إن الرقص هناك..

والآن أنا هناك يا جدي.. لقد نفذت وصيتك.. فعلتها.. وصديقتي الخفية.

هل تعرفين ماذا يوجد في هذه الصرة؟!

عظام جدي وقطعة الحبل السري المملحة.. إنها وصيته.. سأدفنه في "سيلة الظهر" في جبل النار.
وسأنزل صور الشهداء عن الصواري كما طلب شاعرك "ماهر رجا" في قصيدته.

يا جدي سأكفنك بصور الشهداء..

يا جدي سأدفنك في مسقط رأسك في جبل النار.. في جبل النار.. في جبل النار..

□□

السنديانة

□ أحمد حسين حميدان *

انتهت مجموعتنا من الرمي وانسحبت لترمي بعدها مجموعة أخرى..

كنتُ قبل ذلك بقليل أبحث عن السنديانة في منطقة شبه جرداء.. ولكن بعد إعلان قائد التدريب عن منح إجازة لمدة أسبوع لكل من سيحرز سبع إصابات بعشر طلقات أوقفتُ عملية البحث عنها لأسدد إلى دريئتي بدقة جعلتني أحبس أنفاسي عند كل إطلاق كي لا ينحرف سلاحي عن الهدف قيد شعرة..

لقد دقّ قلبي لتحقيق الإصابات المطلوبة وهفا إلى مكافأة الإجازة حتى صدقت أنني حصلت عليها وطرت بسرعة البرق إلى الأهل والأحبة فاندفع الجميع لاستقبالي.. أمي بعينيها الدامعتين تحضنني وهي تطمئن على صحتي.. أبي يعانقني ويذكرني بأن الرجال لا تلين أمام الصعاب..

سوسن التي أحببتها أثناء الدراسة في المعهد تضحك بقوامها الساحر وتؤكد انتظارها خطبتنا لنعيش معاً أجمل الأيام.

وقبل أن يزف قلبي أشواقه إليهم أعادني قائد التدريب بصوتٍ عالٍ إلى حقل الرمي وهو يستنكر فوضانا فجلست بين زملائي الذين انتهوا من إطلاق ذخيرتهم مثلي وعدت ألاحق من جديد بنظراتي مدرب فصيلتنا لعلي أهتدي بكلامه إلى تلك الشجرة التي ذكرها قائد الدورة في اجتماع أمس فما وجدتها حولي في أي مكان.. لقد قال لنا قائد الدورة في ساحة التدريب:

استعدوا جيداً.. في الصباح ستذهبون إلى السنديانة لإجراء اختبار عملي بالذخيرة الحية، بعد أن أمضيتم المرحلة الأولى من الدورة..

في الواقع لم أدرك حقيقة ما قصده بالسنديانة ولم أعرف إن كانت شجرة أو أي شيء آخر.. التفتُّ حولي باحثاً عمن يخبرني بما عناه بذكرها فرأيت زملائي قامات منتصبة لا يرف لعيونهم جفن وهي مصوبة إلى الأمام.. فثبتُّ أنا الآخر قبل أن يلحظ التفاتي أحد المدربين، وهامسني صوتي إن كان يقصد بها تلك الشجرة القوية المعروفة، تساءلت عن علاقتها بالمكان الذي سنطلق فيه النار.. لكنني لم أصل إلى شيء.. انتهى الاجتماع وما انتهيت إلى أي إجابة مقنعة.. حتى تفسيرات زملائي ما كانت لتقوى على بلوغ اليقين.. صديقي وليد خمّن أن تكون السنديانة اسماً آخر لحقل

---

* قاص من سورية.

الرمي.. وحين سألت زميلين كانا بمحاذاتي أثناء صعودنا إلى المهجع نظر الأول إليّ ببلاهة، وردّ عليّ باستغراب: عن أي سنديانة تتحدث؟! فتدخل الثاني ضاحكاً وهو يقول:

لعلها تكون اسم المنطقة التي يقع فيها حقل الرمي.. لكن ما علاقة السنديانة بهذه المنطقة المقفرة حتى تسمى باسمها؟!..

لقد أسرتني الدهشة حقاً واستولى الاستغراب عليّ وأنا أستطلعها.. فما رأيته فيها ما كان غير بيوت صغيرة وقباب متباعدة قليلاً وحولها بعض النباتات والأعشاب الشوكية كواها الهجير فتقصفت فوق الرمال!.. هل يعقل أن تكون هذه هي السنديانة التي انشغلت بها منذ اجتماع أمس؟! لا.. لا يمكن أن تكون هي.. إنني لا أدري كم فكرت بها لكنني لم أتصورها هكذا.. حتى قلبي عندما خفق طائراً إلى أحبته ظل عقلي معلقاً على أغصانها يفكر بها ماذا يمكن أن تكون غير تلك الشجرة الصلبة.. فهو لم يركن لظنونه ولم يقتنع بتخمينات الزملاء الملتحقين حديثاً بصفوف الخدمة العسكرية..

نظرت إلى مدرب فصيلتنا لعله يكشف السر، ويحل اللغز الذي حيرني. إنه أقدم منا ويعرف كل شيء هنا.. كنت أسعى للتحدث إليه قبل دخول حقل الرمي، لكنني لم أفلح.. فقد بدا منشغلاً مع بقية المدربين بتلقي التعليمات والتوجيهات اللازمة من قيادة الدورة لتجهيز أمور الرمي.. فتابعت الطريق إلى الداخل مُحدِّثاً نفسي بأن السنديانة ربما تكون هناك عندئذ لن أحتاج إلى طرح السؤال.. إلا أن ظنوني خابت هذه المرة أيضاً ولم أجد أمامي في حقل الرمي أي شجرة.. وحين لمحته واقفاً يتحدث مع بعض الحُجّاب قلت هاهي فرصتي قد جاءت.. ومضيت متوجهاً إليه.. لا أدري عن أي شيء كان يحدثهم وهو يومئ إلى صناديق الذخيرة..

حييته وأنا أقترب منه.. ثم قلت له: حضرة الرقيب هل تسمح لي، جئت أسألك.. أهذه هي السنديانة التي ذكرها لنا قائد الدورة في اجتماع أمس؟!.. انظر لترى إن كان حولنا شجرة!.. ردّ عليّ مبتسماً: لست أنت أول المستغربين ولن تكون آخرهم بكل تأكيد.. وأردف قائلاً: هل انتبهت إلى السور الذي قابلكم عند نزولكم من السيارات إلى الساحة.. هناك.. خلف ذاك السور توجد السنديانة.. وقبل أن أفهم قصده انْشَدّ إلى صخب العناصر التي تنتظر دورها في الرمي وابتعد عني لإخماد فوضاها بينما كلماته ظلت تتردد في أذني: السنديانة خلف ذلك السور..

وتساءلت، ماذا تكون هذه السنديانة كي تحاط بسور؟!.. ربما ليست سنديانة واحدة بل أشجار من السنديان.. حتى ولو كانت كثيرة لن تحتاج إلى سور يحيطها من كل جهة.. قلت لصديقي وليد بعد أن تحدثت إليه بما سمعته من المدرب:

ـ تعال لنرى معاً ماذا يوجد خلف ذاك السور..

ـ إلى أين سنذهب ربما يتفقدوننا في أية لحظة، وإذا علموا بغيابنا سنتعرض إلى عقوبة لن ننساها أبداً!..

ـ لا تخف.. سنعود قبل انتهاء الزملاء من الرمي..

ـ أخي دعك من هذا الآن، واجلس لننظف أسلحتنا من مخلفات الذخيرة..

ـ قلت لك لن نتأخر..

ـ وأنا قلت لك دعك من السنديانة الآن وفكر بالإجازة يا فهمان.. ها.. هاها.. وراح يضحك.. فابتسمت ثم أطبق فمي على ما بقي من الكلام بعدما أدركت قلة حيلتي في إقناعه بمرافقتي وأودعت بارودتي عنده، وانطلقت بمفردي لأرى هذه السنديانة ما عساها أن تكون.. لم يكن السور بعيداً عن حقل الرمي.. كما لم يكن مرتفعاً كثيراً إلا أنني تسلقته كالمُطارد.. استجمعت كل قواي.. قلبي تسارعت دقاته وأنا أنقل رجلي اليمنى عند أعلى السور إلى الجهة الأخرى ونزلت إلى الداخل بخوف هاتك الستر عن مخبوء رهيب!..

لا أدري لماذا انتابني كل هذا الخوف مع قشعريرة ما شعرت بمثلها من قبل عندما وجدت أمامي مكاناً يغصُّ بالقبور، بابه حديدي مقفل، وقد تصدرته شجرة سنديان كبيرة.. كنت أزداد دهشة واستغراباً كلما اقتربت منها.. لا أعرف كيف امتزج الأحمر بأخضر أوراقها حتى بدت خضراء محمرة وحمراء مخضرة!؟.. ورأيت بجانبها لوحة رخامية بيضاء مكتوب عليها بخط كبير.. بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾

صدق الله العظيم

السنديانة.. هنا يرقد الرجال الذين توهجوا ليوقدوا مشعل النصر.. فأضاء جسدهم الأرض وأنارت روحهم السماء.. تذكرت أحد أقربائي الذي استشهد في إحدى المعارك فلا بد أنه يثوي هنا وسط هؤلاء الرجال.. لكنني كيف سأتمكن من رؤية مثواه بين هذه القبور الكثيرة المكتوب عليها أسماء الشهداء والحروب وتواريخ الاستشهاد؟..

الشهيد محمد أحمد المقداد.. معارك سهول فلسطين 1948..

الشهيد عدنان علي الرشيد.. عملية المرصد.. جبل الشيخ 1967م.

الشهيد إبراهيم عبيد الدهمان، معركة تل أبو الندى 1973م..

وآخرون، وآخرون كلهم قاموا إليَّ من معاركهم، وأصوات الطلقات مازالت تتردد منبعثة من حقل الرمي..

□□

الفضاء الاجتماعي رؤيـــة اجتماعـــية لمسرحية السيد(*)

□ عبد الله الدرويش *

مسرحية السيد من أبرز مسرحيات بيير كورني (1606 ـ 1784م)(1)، وموقعها من إنتاج المؤلف الصادرة، لما أحدثته من ضجة منذ عرضها، وكان إقبال المشاهدين عليها منقطع النظير، إلا أن كورني أصيب بالإحباط، وصُدم، نتيجةً لما قيل عنه من سرقتها إياها، وعدم التزامه بالقواعد الكلاسيكية المتبعة في عصره وما قبله..

ولكن النقاد أجمعوا على أنها أفضل أعماله.. وهي لذلك جَديرَةٌ بالبحث والتحليل، واستكشاف ما في طيّاتها من مخزونٍ...

وبعيداً عن الظنّ والتخمين، أردت الدخول إلى مفردات مسرحية السيد، واستنطاقها بما يكشف ويسبر أغوارها، بمتابعة دقيقة استقرائية، توضّحُ: العلامات المادية، والسلطوية، والإيديولوجية، ضمن:

أ ـ المناخ التاريخي:

الذي يحاول المؤلف أن يضعنا فيه؛ أي إطار المرحلة التاريخية التي اصطدم فيها العرب والأسبان، وفي الجو المشحون بالبطولة والفروسية.

مناخ يغلب عليه الاستقرار الداخلي من حيث عدم وجود صراع على السلطة بين الشعب والحاكم، لأن الحاكم يمثل الإرادة الإلهية.

ب ـ والمناخ الفكري:

الذي يغلب عليه الصراع بين الفكر الشرقي والفكر الغربي، وتمثل ذلك في الحروب المستعرة بين الطرفين.. وقد تحيّز لفريقه مؤكداً أن المغاربة أتوا للسلب والنهب(2) وليسوا من رجال الحرب.. ولكنّ ما أصابهم به من هذه التهمة

* باحث من سورية.

ناقصة بعد قليل عندما تحدّث عن بسالة جنودهم في الدفاع عن ملوكهم وأمرائهم، وموتهم في سبيلهم(3).

ووقع في مغالطة مع نفسه والتاريخ، عندما ذكر ملكين من العرب في معركة، إذا ليس من عادة العرب أن يجتمع ملوكهم في معركة، ويكون لهم هدف واحد، مع أنه لم يحدث إلا القليل النادر مع المعارك التي شارك فيها الملوك أنفسهم.

ت ـ والتكوين الاجتماعي:

إذا نظرنا إلى مجموع الموجودين في المسرحية وأعدنا تصنيفهم، كانوا:

1) ـ طبقة الملوك: الملك فرنان، وأخته الأميرة..

2) ـ طبقة الحاشية: وهم دون المرتبة الأولى، ومنهم الكونت، ودون دريـيج، وررودريـج، وسانش، وأرياس، وشيمين.

3) ـ طبقة الخدم: حجاب، وصيفات..

4) ـ عامة الناس: وكان الحديث عنهم حديثاً عابراً..

وعلاقة هؤلاء فيما بينهم تتمثل في الأمر من الطبقة الأولى والنزول بالتدرج، بحيث لا يمكن للطبقة الأدنى أن تأمر الأعلى منها إلا من باب المطالبة بالحق أو تقديم النصح.

ويضاف إلى ذلك أن الطبقة الأولى لها صفة إلهية، ولذلك لا يمكن أن يتم التزاوج مع الطبقة الأدنى منها بناءً على قوانينهم.. فالأميرة لا يمكنها أن تتزوج (دون رودريج) إذ هو من طبقة أدنى منها، فكانت السلطة حاجزاً بينها وبين الزواج ممن تحب.

بهذا بقي صراع السلطة محصوراً في عالم محدد لم يتعداه، فهو داخل الطبقة الثانية، بين الآباء، ثم بين الأبناء، ولم تنتقل هذه العدوى إلى غيرهم، إلا إذا توقفنا عند التخوّف الذي أبداه، (دون دييج) من أصدقاء الكونت الكثر وحاشيته(4). إلا أنه يبقى تخوفاً ليس إلاّ!!.

وكذلك إن عُدّ الهجوم المغربي هو اختراق لهذا القانون إلا أنه لم يتعداه بسبب أن القائم بذلك ملوك يحاربون ملكاً، فلا اختراق لهذا الصراع لأنه ضمن دائرة الملوك والمنفذ الملك ومن يأتمر بأمره.

وقد أكّد الملك على هذا التمايز بين الطبقات عند حديثه مع (دون سانش) فقال له:

"إنك تتكلم كجندي، وأنا يجب أن أتصرف كملك"(5).

على الرغم من أنه يريد أن يؤكد اهتمامه برعاياه فيقول:

"إني أسهر على رعاياي وأهتم بهم وأحافظ عليهم كما يرعى أي رئيس الأعضاء الذين في خدمته"(6).

* * *

تمّ تقسيم العلاقات في المسرحية وَفق البرنامج الآتي:

أولاً: العلاقات المادية:

لا نستطيع أن نحدد بدقة إذا كان العلاقة المادية هي الرابطة الفعلية بين مختلف أصناف الجنس البشري، ذلك أن منهم من يرتبط مع الآخرين بعلاقات مختلفة قد يحكمها الفكر أو العقيدة أو التسلط.

كما أن أصناف العلاقات المادية تتنوع تبعاً للظروف الموضوعة فيها، فالطبقة الحاكمة لديها علاقات من نوع خاص، فهي تنظر إلى المادة التي تدور في فلك تركيبتها الاجتماعية الخاصة، فلا يتحدثون فيما بينهم عن النقود، بقدر ما يتحدثون عن الغنائم والمكاسب والمصالح..

والطبقة المحكومة لديها علاقات أخرى ترتبط بها، تعبر عن إشكالاتها وظروفها، ويغلب عليها طابع الربح والخسارة المتعلقة بالنقود..

ولذلك نلاحظ أن مسرحية (**السيّد**) محكومة بعلاقة من النوع الأول الحاكم، فهي لا تبتعد عن ذاك الإطار، ولا تخرج عن مضمونه ومحتواه..

فإذا نظرنا إلى علاقة سامية **كالحب** مثلاً عند هذا المجتمع المغلق تقريباً، نجد أنه يصنف في أشكال مختلفة:

1) الملك يجب أن يحب ملكة، والأميرة أميرة و.... فإن لم يتحقق ذلك فقانون الاستحقاق لا يسمح باستكمال هذه العلاقة، ومن يفكر بهذه القيمة؟ إنها من تحب، فهذه الأميرة التي تعلقت بـ رودريج تعلن صراحة عن عدم التكافؤ بينها وبينه من دون علمه أو إحساسه بذلك، فتقول:

".. **وإنني دوماً أقول لنفسي ما دمت ابنة ملك فلا يستحقني غير ملك**.."(7).

2) ـ الحب كسلعة يمكن التفريط بها كأي حاجة مادية أخرى، مع الأسف على هذا الفقد، وهذا ما عبرت عنه الأميرة نفسها حين قالت:

"..**إني أسعى على فقده، ولكني أفقده آسفة**.."(9).

3) ـ الحب كسلعة يمكن وهبها للآخرين، فها هي الأميرة التي تراجع نفسها في حبها لرودريج، تحسب أنها هي التي وهبت (شيمين) و(رودريج) الحب، ولذلك لن تقبل باسترداده:

".. **وحتى إذا تمّ تتويجه إرضاءً لي، فإني لا أقبل استرداد ما سبق أن أعطيته**"(9).

4) ـ الحب كجزء من الإنسان يموت، وهذا ما قالته شيمين عن والدها وحبيبها على اعتقاد أن كل واحد منهما جزء من حياتها:

"... **فإنّ نصف حياتي هو الذي أرسل بالنصف الآخر إلى القبر**..".

"**ويضطرني إلى الانتقام، بعد هذه الضربة القاضية، للنصف الذي انقضى من النصف الذي تبقّى لي**...."(10).

* * *

والملاحظ كثرة ورود **المصطلحات المعبرة عن المادة** بشكل أو بآخر، وإذا استعرضناها نجدها كالتالي:

أ ـ المصلحة:

1) ـ الزواج كمصلحة أو رغبة عند شيمين، يؤكد هذا نظرة الأميرة إلى هذا الزواج حين تقول:

".. **إن شيمين ذات نفس عالية، ورغم مالها من مصلحة فهي لا تقبل الدنايا**.."(11).

2 ـ دفع الملك من خلال مصالحه للانتقام، إذ طلبت شيمين من الملك أن ينتقم لوفاة والدها لأنه خسر بذلك من يحقق له الراحة..

"**... لقد مات أبي وأنا أطلب الانتقام له.**
من أجل مصالحك أكثر مما أطلبه من أجل راحة نفسي.
إنك تخسر بوفاة رجل في مثل مكانته.
فلتنتقم له بموت آخر والدم بالدم.
اقتل
اقتل لا من أجلي ولكن من أجل تاجك.
من أجل عظمتك، بل من أجل شخصك.
اقتل ـ يا مولاي ـ من أجل الدولة بأسرها.."(12).

ث ـ المكافأة:

وهي ما يعطى من الأعلى للأدنى، ولذلك أشار (دون دييج) إلى عدل الملك ومعرفته، فقال:

".. إنه يعرف كيف يكافئ الخدمات الماضية..."(13).

إلا أن (الكونت) أصرّ على أن الملوك لا يعرفون كيف يكافئون، فقال:

"... وهذا الاختيار هو الدليل القاطع لجميع رجال الحاشية على أن الملوك لا يعرفون كيف يكافئون الخدمات التي تسدى إليهم في الحاضر..."(14).

ومع كل ذلك يشير الملك إلى عجزه عن مكافأة (دون رودريج) على خدماته في سبيل تاجه، فيقول:

"... إن قدرتي أضأل من أن تكافئك... وسلطاني دون قدرتك..."(15).

ج ـ الغنيمة:

وقد لاحظنا ورود الغنائم من الأسرى في المعركة التي قام بها (دون رودريج) مع المغاربة وانتصر فيها وأتى بالملكين.

وكانت الضربة التي وجهها(الكونت) إلى (دون دييج) قد مكنته من الحصول على غنيمة، هي سيف (دييج) إلا أنه رفض أخذه لأنه غنيمة مشينة، قال:

"إن سيفك قد أصبح حقاً لي، ولكنك ستكون مغروراً.

إذا ظننت أن هذه الغنيمة المشينة قد حملتها بيدي..."(16).

ما كانت شيمين ـ موضوع النزاع بين (دون سانش) و(دون رودريج) ـ غنيمة للأخير، إلا أنه رفض أخذنا بناءً على ما يكنه من حبّ لها، فقال:

"إني لم آت إلى هنا طالباً غنيمتي بل أتيت مرة ثانية لأحمل إليك رأسي..."(17).

ح ـ السلب:

وهو عملية مقترنة بالغنيمة، وقد قام بفعلها (الكونت) عندما سلب (دييج) شرفه، فما كان من ابنه إلا مجابهة الكونت والرد عليه بأن من يسلب الشرف، يسلب الحياة، فقال: "وهل من يجرؤ؟ على سلبي شرفي يخشى أن يسلبني الحياة؟"(18).

خ ـ المطالبة بالحقوق:

عند ضياع الشرف لا بد من المطالبة به، ولذلك عاش رودريج صراعاً بين مطالبته بحقه والتخلي عنه، فقال:

".. هل أموت دون أن أطالب بحقي

وأسعى على موت يقضي على مجدي قضاءً مبرماً..."(19).

وقد قام دييج بالمطالبة بحقه عن طريق ابنه، وقامت شيمين بالمطالبة بحقها عن طريق الملك، والقضاء و(سانش).

كما طالب (الكونت) بحقوقه التي له على الملك، من تثبيته للعرش، وغزواته لأعداء العرش...

كما طالب الملك بحقوقه من الجميع بإطاعة أمره...

د ـ التعويض:

بعد أن أهان (الكونت) (دون دييج) أراد أن يعوض الإهانة التي لحقتهم بتزويج (دون رودريج) من ابنته (شيمين) من إبقائه الشعور بأنهم أقل منه بعطفه عليهم، فما كان من رودريج إلا أن انتقم لشرفه(20).

ذ ـ الدَّين:

تدخلت مفاهيم الشرف والحب في علاقات المقايضة، (فشيمين) لا تريد أن تكون مدينة بالتبعية (لرودريج) فقالت:

"... **فلا أبي ولا شرفي يريد أن يصبح مديناً بأي شيء، لا ليحبك ولا ليأسك.**"(21).

كما نلاحظ العلاقة الجدلية في الدَّيْن بين الأب وابنه، وبين الملك ورعيته.

فالأول: عندما تحدث رودريج عن والده:

"... **أنّ ضربتي الأولى قد أعجبت من أدين له بحياتي..**"(22).

ثم قوله:

"... **وقد سددت لك ما أنا مدين لك به وزيادة.**"(23).

وإذ بالأب يعقب على ذلك بقوله:

".. **لقد منحتك الحياة وأعدت أنت إلي مجدي،**

وبقدر ما أجد أن الشرف أغلى عليَّ من الحياة..

بقدر ما أرى الآن أنني مدين لك."(24).

والثاني: عندما طلب الوالد من ابنه أن يدين الملك بحياته لموته.. فقال:

"... **واجعل ملكك يدين بحياته لموتك...**"(25).

وقد رد الملك على انتصاراته بقوله معبراً عن ذلك:

"... **أمجادك لا تدع لملكك الوسيلة..**

بل ولا الأمل لسداد دينه نحوك."(26).

وما كان من رودريج إلا أن قال:

"**إني لأعرف جيداً أنني مدين سلطانك.**

بالدم الذي يجري في عروقي والهواء الذي أتنفسه..."(27).

ر ـ الإعادة:

لاحظنا سابقاً كيف ركز في موضوع الدين على (تسديده)، وهو نوع من الإعادة، فقد قال: (دون دييج) مخاطباً ولده:

".. **هيا المس بيدك هذا الشعر الأبيض الذي أعدت إليه شرفه.. هيا قبّل هذا الخد حيث طبعت الإهانة التي محتها شجاعتك...**"(28).

ز ـ الثمن:

وهو ما يناله الإنسان أو غيره لقاء خدمة أو عمل يقوم به، وقد نال دون رودريج ثمن جهوده في المعركة، بانتصاره، وأسراه كما قدمت له شيمين بعد نصره على (دون سانش).

قالت ألفير مخاطبة شيمين:

"**إن هذين الملكين مما ثمن جهوده النبيلة...**

فيده هي التي هزتها، ويده هي التي أوقعتهما في الأسر.."(29).

س ـ الحرمان:

بقيام (دون رودريج) بالانتقام لشرفه، حرم من أعزّ شيء إلى نفسه، حرم من حبيبته، فما قام به لحساب والده انعكس على حبه.. قال:

"... **لقد أسلمت ذراعي للانتقام لك على حساب حبي**

فحرمتني هذه الذراع بضربتها المجيدة من أعزّ شيء إلى نفسي..."(30).

ش ـ الفقد:

وما قام به (رودريج) أفقده كل شيء. قال مخاطباً والده:

".. **فقد فقدت كل شيء من أجلك..**"(31).

والذي فقده الملك من موت سنده في تثبيت دعائم ملكه قد عثر عليه في شخص رودريج، قال دون دييج:

"إن ما فقده في شخص الكونت قد عثر عليه في شخصك"(32).

ص ـ الخسارة:

وقد اقترنت الخسارة بالحب، فتنازع ذلك الأميرة وشيمين، الأميرة تشعر بخسرانها لرودريج، وكذلك شيمين.

تقول الأولى: "**إني أرى مدى خسارتي، وأنا أرى قيمته الحقيقية**..."(33).

وتقول الأخرى: "... إن واجبي أكبر من ذلك وخسارتي أعظم..."(34).

ض ـ الاستغلال:

بعد انتصار (دون رودريج) على منافسه (دون سانش) كان لا بد من أخذه شيمين غنيمة، إلا أنه يرفض الاستغلال بأيّ صورة كانت، فيقول مخاطباً شيمين:

"... **سيدتي، إن حبي لن يشتغل قط، لا قانون المعركة.**

ولا رغبة الملك."(35).

والملاحظ أن الملك استغل هذه الظروف فوجه رغبة شيمين إلى ما تطمح إليه شعورياً، واستفاد من مقدرة رودريج العسكرية، فوجهه للحرب(36).

* * *

ثانياً: علاقات السلطة:

السلطة هي القوانين التي تحكم الناس وتسيرهم وفق إرادتها، ولا يمكن حصر هذه السلطة بالحكام فقط، فقد تكون سلطة أعراف وتقاليد، أو سلطة أسرة، أو سلطة حب، أو سلطة صديق، أو سلطة ملك...

1) فسلطة الأسرة:

تعلقت بزواج الابنة التي يتطلب منها ذلك موافقة الأب ورضاه(37)، عند الكونت والد شيمين...

كما تعلقت أيضاً في التحريض على الانتقام والثأر للشرف الضائع، كما هو الحال عند (دون دييج) والد (دون رودريج)(38). ولهذا قال رودريج:

"**كم سيكلفنا آباؤنا من آلام ودموع**..."(39).

2) وسلطة الأعراف:

أو سلطة المجتمع والأصدقاء قد ظهرت في المطالبة بالثأر، والانتقام للشرف، وغسل العار. وأفراد المسرحية يتأثرون جداً بما يقول الناس، أي: بالسلطة الاجتماعية، فها هي شيمين تسأل نفسها ماذا سيقول الناس إن أطاعها رودريج:

"... **إذا لم يطعني فما أفدح مصابي!**

وإذا أطاعني فماذا يقول الناس عنه؟..."(40).

من أجل ذلك تحاول (ألفير) أن تجد لها مسوغاً في قبول زواجها وعفوها عن رودريج، فتقول:

"**صدقيني يا سيدتي سوف يجد لك الناس عذراً**

إذا فترت حدتك ضد هذا الحبيب الرقيق..."(41).

وعندما يريد (دون رودريج) أن يستثيرها حتى تنتقم، ما يكون منه إلا أن يقول لها:

"**ألهذه الدرجة أصبحت لا تخشين الملامة ولا الشائعات؟.**

وإذا علم الناس بجريمتي واستمرار حبك.

فما أكثر ما سيروجه الحساد وألسنة السوء.

ألا فلتخرسي الألسنة..."(42).

3) ـ وسلطان الحب:

هـذا السلطان يؤثـر في الـنفس أكثـر مـن القوانين الأخرى لما فيه من امتزاج بين الطرفين، إلا أنه في مسرحيتنا سلطان يتصارع هو وغيره من الرغبات الأخرى، أو بالأحرى بينه وبين **الواجب**، وعـندما يـتعارض الاثـنان نجـد الغلـبة للـواجب بتقديمه على الحب.. وهـذا مـا لـوحظ عند (دون رودريج)، كما لوحظ عند شيمين عندما قالت:

".. **ولكـن في هـذه المعـركة القاسـية بـين الغضب والحب**

أراه يمـزق قلبي دون أن يتمكن من تشتيت عقلي.

ورغم كل ما لحبي عليّ من سلطان.

فإني لا أتردد في اتباع طريق واجبي.

إنـي لأهـرع دون تـردد علـى حـيث يدعونـي الشرف،

إن رودريج عزيز عليّ والعاطفة التي أكنّها له تعذبني.

وقلبي ينحاز لجانبه، ولكن رغم ضغط هذا القلب عليّ

فأنا أعرف من أنا، وأن أبي قد مات.."(43).

ونلاحظ أن المحبّ يندفع بقوة لتنفيذ أوامر محبوبته، فهذا (دون سانش) الذي يحب (شيمين) يندفع لتنفيذ رغباتها، يقول:

"... **اسـتخدمي حـبي للانـتقام مـن هـذا الاغتيال،**

فإن ذراعي تبلغ ذروة قوتها، إذ تتلقى الأوامر منك..."(44).

4) وسلطة الملك:

ركّـز كـثيراً علـى سـلطة الملك، فهذا (دون دييج) يخاطب الكونت قائلاً:

".. **دعنا من الحديث عن الاختيار الذي يثير وجدانك:**

وسـواء أكـان الدافـع لـه هـو المجاملـة أو الجدارة،

فإن للملك علينا هذا الواجب،

وهو ألا نناقش إرادته..."(45).

وهـذا (دون أريـاس) يخاطـب الكـونت أيضاً حاثّاً إيـاه علـى التـزام أوامـر الملـك، فيقـول: "**أولى بهذا القلب الكبير أن يخضع لإرادة الملك.**

إنـه مهـتم بالأمـر كـل الاهـتمام وقـد ثـارت ثائرته.

الـتي سـتتحول ضـدك بكـل مـا لهـا مـن سلطان.."(46).

ثم يؤكـد (دون أريـاس) كلامـه قائلاً:

"**.... مهمـا بلغـت أعمـال المـواطن مـن المجـد والعظمة.**

فالملـك لا يمكـن أن يكـون مديـناً لـه أبـداً بفضل..".

"**إن من يحسن خدمة ملكه لا يفعل أكثر من الواجب**..."(47).

ومـن مـنطلقات معـرفتهم لقيمـة الملـك رأيـنا (الكـونت) يقـول:

"**في مقدور الملك أن يتصرف في حياتي كما يشاء**..."(48).

كمـا رأيـنا (دون رودريـج) يحسب الملك منبع وجوده، قائلاً:

"... **إنني مدين سلطانك.**

بالـدم الـذي يجـري في عروقـي والهـواء الـذي أتنفسه،

وإذا فقدتهما في سبيل هذا الهدف النبيل.

لا أكون قد تجاوزت واجب المواطن..."(49).

ومن صفات هذا الملك العدل، فهذا (دون دييج) يقول:

"**إن هذا الشرف الذي يوليه لأسرتي**

ليبرهن للجميع أنه عادل، كما يوضح تماماً.

أنه يعرف كيف يكافئ الخدمات الماضية.."(50).

وهذه شيمين تصفه (بأعدل الملوك)(51) حين مطالبتها إياه بالانتقام لوالدها.

وهو يطالب الرعايا **بالطاعة**، والتي يؤديها الجميع، كما يطالبها **بالخضوع**، ولكن الخضوع صعب على النفوس ولذلك يسوغ (دون سانش) موقف (الكونت) قائلاً:

"**إن النفس التي اعتادت الأعمال الكبار**

لا تستطيع أن تنزل إلى حد الخضوع،

فهي لا تدرك أن من مظاهر الخضوع ما لا عار فيه..."(52).

ومن مظاهر عدم خضوع الكونت لإرادة الملك، أنه جعله مثل باقي البشر بينما هم جعلوه في مصاف الآلهة، فقد قال الكونت:

"**مهما بلغت عظمة الملوك فما هم إلا بشر مثلنا**

وقد يقعون في الخطأ مثلما يقع فيه بقية الرجال.

وهذا الاختيار هو الدليل القاطع لجميع رجال الحاشية.

على أن الملوك لا يعرفون كيف يكافئون الخدمات

التي تسدى إليهم في الحاضر..."(53).

ـ استهانته بإرادة الملك بصفعه لـ (دون دييج)، وقد ذكر الملك بذلك فقال:

"... **قد فعله الكونت في بلاطك تحت سمعك وبصرك تقريباً**..."(54).

ـ ثم شبه تهديده للملك وتفاخره الزائد ببطولاته، فيخاطب (دون أرياس) عندما قال له: "عليك أن تخشى نفوذ الملك...".

أجابه قائلاً:

"**إن يوماً واحداً لا يضيع رجلاً مثلي.**

فلتتهيأ سطوته كلها لعقابي.

ستهلك الدولة كلها إذا كان لا بد من هلاكي..."(55).

وأظن أن هذه الأسباب كافية لأن يغض الملك الطرف عن قاتله، وإن كان بإجراءاته الشكلية أشعر الآخرين بعدله وبحثه عن الحق ومصلحة الناس.

* * *

وسلطة الملك متوّجة بأدوات مادية ومعنوية، مثل:

أ ـ **العدل:** وقد تَوَجّه إلى هذا الملك لإحقاق الحق، وإنصاف المظلوم(56)، وكل ذلك تابع لما يسمّى العدل، وأوجد لذلك معاونين له هم القضاة، أو جهاز القضاء، وهذا ما طلبته شيمين حين عدّها رودريج قاضية، فقالت:

"... **ومع ذلك الاحقك عن طريق العدالة**..."(57).

ب ـ **والقضاء** هو السلطة العامة التي من خلالها يتم القصاص(58)..

ت ـ **والقانون** المطبق هو قانون قديم، حتى الملك يستطيع أن يحوّر فيه، وهذا ما لوحظ في قانون المعركة التي طلبته شيمين من جميع فرسان الملك(59).

* * *

ثالثاً: العلاقات الإيديولوجية:

تظهر العلاقات الإيديولوجية بأشكال مختلفة في المسرحية. فعندما كان يتحدث أفراد المسرحية عن الإله كانوا يكنون عن ذلك بأوصاف متنوعة، فتارة (بالسماء) وتارةً بـ (القدر)، وتارةً بـ (القادر المسلط)(60).

ومن صفات هذا الإله:

1) **العدل،** فهذه ليونور تطلب من الأميرة:

"... وضعي ثقتك في السماء، فعدلها.

لا يرضى للعزم أن يطول عذابه أكثر من ذلك.."(61).

ثم تقول الأميرة مناجية السماء التي تمد **بالدواء والشفاء:**

"أيتها السماء العادلة التي انتظر منها البلسم الشافي لجراحي

ضعي حداً للألم الذي استولى عليّ،

واحفظي لي الطمأنينة، واحفظي لي الشرف.."(62).

وهذا الملك يخاطب السماء أيضاً:

"أيتها السماء العادلة! إلى هذا الحد يقصر واحد من رعيتي

في احترامي وإرضائي.."(63).

2) ومن صفاته: أن منه **التعاسة والشقاء** فهذا رودريج يشعر ذلك فيقول:

"يا إلهي! يا للكارثة الغريبة!

في هذه الإهانة أبي هو المهان.

ووالد شيمين هو المعتدي.."(64).

وهذه (ألفير) تتحدث عن ذلك فتقول:

"سيدتي مهما صبّت علينا السماء من تعاسة.."(65).

3) ومن صفاته: **تيسير أمور الناس**، فدون دييج يخاطب ابنه قائلاً:

"أخيراً أتاحت السماء لي فرصة رؤيتك.."(66).

4) ومن صفاته: **الإعطاء**، فهذه ليونور تخاطب الأميرة قائلة:

"إن السماء لا بد أن تعطيك ملكاً وأنت تحبين أحد الرعايا.."(67).

5) **"وتدبير السماء يختلف" عن تدبير البشر، هذا ما قاله الملك**(68).

6) **"والسماء تسمح"(69) وهي "تغضب"(70). وعلينا "شكرها"**(71).

وأما القدر:

1) فيخشى من تقلباته(72).

2) وهو "يخصُّ بالمصائب"(73) قوماً دون آخرين.

3) وهو قاسٍ(74) ولذلك قالت الأميرة:

"أيها القدر الذي لا يرحم والذي يعرفه بقسوته بين اعتبارات شرفي وأمنياتي.."(75).

وهي مقرة أن القدر يعاقبها، فتقول: **"ما دام القدر قد رضي ليعاقبني"**(76).

فجميع أفراد المسرحية يقرّون بوجود الله سبحانه وتعالى، ويعترفون بقدرته المطلقة في كل الأمور، على الرغم من اختلاف التسميات، ولذلك يلتجئون إليه في أمورهم العويصة، ويطلبون منه تيسيرها وتسهيلها.

ومن هناك كان **مفهوم** الروح، وقد تحدثت عنه الأميرة لمربيتها ليونور(77).

كما تُحدِّث عن الغفران، فقال دون سانش:

"أما زال يجرؤ على الاعتقاد بأن جريمته يمكن غفرانها.."(78).

ومن هنا كان الحديث عن العقاب: "العقاب العادل"(79)، و"السماء العادلة" و"الانتقام العادل"(80).

ولذلك عدّ (رودريج) حبه لغير (شيمين) جريمة أسماها (الحنث بالعهد)(81).

وإذا نظرنا إلى كثيرٍ من المفاهيم المطروحة فهي نابعة من هذا التصور عن الإيمان الغيبي، كالأمل، والآلام، والقلق، والشرف، والجبن، والعار، والسعادة، والفزع، والحسد.... حتى لبس الثياب السوداء(82) كحالة حزن تعبر عن هذا الفهم الإيديولوجي..

***

وإذا دققنا النظر في هذه **العلاقات الثلاث** نجد أنها مرتبطة ببعضها ارتباطاً وثيقاً، وإن كانت تصدر جميعها عن التصور الإيديولوجي، إذ إن المفاهيم، وإن كانت تصدر جميعها عن التصور الإيديولوجي، إلا أنها، وأخصّ المفاهيم المتعلقة بالواقع المادي أو السلطوي، أودت مسوغها الإيديولوجي، الذي يمكّنها من الاستمرار أو التراجع.

والملاحظ أن المسوغ الفكري هو الذي يحكم جميع تلك العلاقات، ولا تقوم أي علاقة مادية أو سلطوية من دون هذا المسوّغ، ولو كان خطأً، حتى السارق يجد له مسوغاً فكرياً يستطيع من خلاله الاستمرار في عمله... وكذلك السلطة المتسلطة تجد المسوغ الذي يحفظ كيانها ويسيّرها..

والعلاقة الوحيدة التي تبقى مجمّدة لا تطبق هي علاقة الفكر، إذ يمكن أن يبقى كتاباً موضوعاً على الرف؛ وإن كان صالحاً للتطبيق ومقنعاً للعقل، إذا لم يرض الأفراد بقبوله واعتناقه..

***

الهوامش

(*) ـ مسرحية السيد لبير كورني ـ المسرح العالمي عدد /140/.

(1) يعدّ كورني من أبرز شخصيات المذهب الكلاسيكي الحديث في أوروبا بعد بوالو، والفضل في ذلك للمدرسة الفرنسية التي أسسته على يد الناقد الفرنسي نيكولا بوالو 1636 ـ 1711م في كتابه فن الأدب الذي ألفه عام 1674م. فقنّن قواعد الكلاسيكية الحديثة وأظهرها للوجود.. ومن أعلام هذه المدرسة: الشاعر والناقد الأدبي الإنكليزي جون أولدهام 1653 ـ 1773م، والناقد الألماني جوتشهيد 1700 ـ 1766م صاحب كتاب فن الشعر ونقده، والأديب الفرنسي راسين 1639 ـ 1699م مؤلف مسرحية فيدرا، وموليير 1622 ـ 1673م مؤلف مسرحية البخيل، ولافونتين 1621 ـ 1695م الذي تأثر به أحمد شوقي في مسرحياته..

(2) مسرحية السيد (195).

(3) مسرحية السيد (196).

(4) مسرحية السيد (181).

(5) مسرحية السيد (159).

(6) مسرحية السيد (159).

(7) مسرحية السيد (133).

(8) مسرحية السيد (134).

(9) مسرحية السيد (213).

(10) مسرحية السيد (170).

(11) مسرحية السيد (154).

(12) مسرحية السيد (164).

(13) مسرحية السيد (136).

(14) مسرحية السيد (136).

(15) مسرحية السيد (191).

(16) مسرحية السيد (140).

(17) مسرحية السيد (221).

(18) مسرحية (السيد (151).
(19) مسرحية السيد (145).
(20) انظر مسرحية السيد (148 ـ 151).
(21) مسرحية السيد (178).
(22) مسرحية السيد (182).
(23) مسرحية السيد (183).
(24) مسرحية السيد (183).
(25) مسرحية السيد (185).
(26) مسرحية السيد (191).
(27) مسرحية السيد (192).
(28) مسرحية السيد (182).
(29) مسرحية السيد (186).
(30) مسرحية السيد (183).
(31) مسرحية السيد (183).
(32) مسرحية السيد (185).
(33) مسرحية السيد (189).
(34) مسرحية السيد (215).
(35) مسرحية السيد (221).
(36) مسرحية السيد (223).
(37) مسرحية السيد (130).
(38) مسرحية السيد (141).
(39) مسرحية السيد (179).
(40) مسرحية السيد (153).
(41) مسرحية السيد (172).
(42) مسرحية السيد (178).
(43) مسرحية السيد (171).
(44) مسرحية السيد (169).
(45) مسرحية السيد (136).
(46) مسرحية السيد (146).
(47) مسرحية السيد (147).
(48) مسرحية السيد (146).
(49) مسرحية السيد (192).
(50) مسرحية السيد (136).
(51) مسرحية السيد (163).
(52) مسرحية السيد (158 ـ 159).
(53) مسرحية السيد (136).
(54) مسرحية السيد (165).
(55) مسرحية السيد (165).
(56) مسرحية السيد (162).
(57) مسرحية السيد (178).
(58) مسرحية السيد (190).
(59) مسرحية السيد (200 ـ 201 و215).
(60) مسرحية السيد (215).
(61) مسرحية السيد (135).
(62) مسرحية السيد (135).
(63) مسرحية السيد (157).
(64) مسرحية السيد (143).
(65) مسرحية السيد (180).
(66) مسرحية السيد (181).
(67) مسرحية السيد (213).
(68) مسرحية السيد (220).
(69) مسرحية السيد (216).
(70) مسرحية السيد (216).
(71) مسرحية السيد (198).
(72) مسرحية السيد (131).
(73) مسرحية السيد (143).
(74) مسرحية السيد (208).
(75) مسرحية السيد (210).
(76) مسرحية السيد (211).
(77) مسرحية السيد (155).
(78) مسرحية السيد (157).
(79) مسرحية السيد (140).
(80) مسرحية السيد (162).
(81) مسرحية السيد (184).
(82) مسرحية السيد (187).

□□

انفتاح الذاكرة وضبابية المآل

(قراءة في رواية المآب) لـ غسان كامل ونوس

□ أيمن الحسن *

ـ حين نهمل الماضي نضيّع معالم الحاضر، ونخسر الحلم بغد جميل.

".. وكيف تداري أسئلة الرغبة التي تلح هي الأخرى، كلما فكرت في الواقع الذي يتمدد انتظاراً شوكياً، ويتقارب حصاراً وعجزاً، ويتبدد حاجات ورغبات، وأحلاماً تنهزم مدوِّمة بصفير يحزّ على الأعصاب، حتى لتكاد لا تنقطع الأسئلة القارسة، تنهمر على رأسك العاجز عن الثبات، تهزه أو يهتز تحت وقعها، أو بحثاً خائباً عن أجوبة قادمة!" ص 79

العنوان

عادةً يرفع الناس أيديهم إلى السماء داعين في ابتهال:

ـ اللهم حسن المآب.

يعنون النهاية الحسنة، أو الختام الجميل. فالمآب في أحد معانيه هو الرجوع، أو خلاصة الرحلة ومنتهاها. إذ طالما هناك ذهاب يقابله مآب وكما يقال: "كل طلعة قبالها نزلة" فهل طلعنا جبل المنزلقات، ونحن الآن أمام نزلة حساب الزمن العسير؟ مع أن لوحة الغلاف تشي بانبثاق بقعة ضوء، يتناثر نورها من خلال بوابة موارية صماء!

ثم هذه المفردة الوحيدة للعنوان، وغير مغلقة حرف الباء المآبـــــــــــ... أيُّ مغزىً لها؟ هل تعني الاستئثار بسلطة النص في استبدادية

* كاتب من سورية.

مطلقة، ممتدة امتدادَ هذا الحرف الأخير، الذي لا نعرف بالضبط إلى أين يمضي بنا: العنوان موفق، يشدُّ القارئ إلى الخوض في مطالعة الرواية. فيه غموض ملتبس: أيُّ مآبٍ هذا؟

تلاحظ هذه المفردة الوحيدة في كثير من عناوين الكاتب القصصية والروائية: الاحتراق، العائذ، خطايا، المدار...

لكن أية رحلة؟

رحلة الرفيق" أبو نضال" باتجاه ضيعته، في سيارة إسعاف متواضعة، غير ملفوف بالعلم الوطني؟ أم رحلة بلدنا الحبيب سورية خلال المرحلة الماضية؟

صورة لواقع كان قائماً ــ وما يزال في بعض جوانبه ــ كي نعيد النظر فيه، وتجربة مرت، لعلنا نستفيد منها وصولاً إلى مستقبل أفضل، لا يتأتى إلا بجرأة، تؤسس لمناخ ينقد هذا الواقع حتى الوجع المرِّ، المرير، في إطار الوعي الحاذق بما حدث فعلاً، مهما كانت قسوته وفساده المستشري دون تزويق، ولا رتوش، لأننا جميعاً مسؤولون ومتورطون...

رسالة الأدب

" موكب ينطلق من المشفى المميز إلى الحارة التي أسكنها في الضيعة دون أصوات منبهات، ولا أبواق شرطة، أو دراجات نارية في المقدمة كالمعتاد" ص 18

لكل رواية، كما أزعم، مسيرها الخاص في التعبير عما تريد إيصاله للقارئ، ورؤيتها للعلاقة التي تقوم بين شخوصها. وفي المآب نحن أمام العلاقة الخاصة بين الشاب المثقف عماد، و" أبو نضال" المسؤول الذي يشكل حالة نقية لوعي متميز، جدير بالاحترام، والتقدير.

في حياتنا، تمر نماذج إيجابية. فما أحرانا أن نركز بؤرة الضوء عليها بعدما غمرتنا الأعمال الأدبية، والفنية، ولا سيما المسلسلات التلفزيونية في الآونة الأخيرة، بالنماذج السلبية المرفوضة، حتى لتبدو صورة الواقع قاتمة سوداء: صحيح أن واقعنا مليء بالفساد، وليس مطلوباً من الأدب، والفن، تجميل الواقع، أوتزييفه على حساب الحقيقة المرة. لكن هذا لا يعني أن نُظلّم الصورة على شاكلة ما فعل الممثل المصري فؤاد المهندس، وننظر إلى حياتنا بمنظار أسودَ أسود!

لذلك يحرص الراوي على إبقاء ذكر أبي نضال حياً، وترك روحه تتجسد مراراً، وتكراراً، دون أن تذوي، فنمضي مع سيرورة هذه العلاقة المتميزة لنكشف الماضي/ ماضينا المليء بالأشواك خلال هذا الطريق الصعب، الذي خاضه أبو نضال وسط القيم النبيلة التي آمن بها، وعاش من أجلها عمرَه. ثم أُبعِد، وحورب بسببها...

(كان فلاحاً في ضيعته. ثم سافر إلى لبنان. سرقوا عرقه هناك. فعاد بخفي حنين، ليكمل دراسته. ضحك عليه أهل الضيعة، أسموه المجنون. على الرغم من ذلك نال شهادته. وترقى في عمله الحزبي أكثر فأكثر...)

إنه زمن امتص أعمارنا، ليشكل جزءاً من مسيرة حياة وطننا. حركية هذا الزمن تمتد روائياً منذ خروج" أبو نضال" في صندوق خشبي باتجاه مسقط رأسه. في أثناء ذلك يعرض الراوي مسيرة حياة هذا المناضل الشريف، وحوادث أخرى كثيرة عبر شخصيات محدودة، ولا سيما الشيخ محمود الذي يبدل قناعته من النقيض إلى النقيض.

ذاكرة تمثل سورية في مرحلة ماضية وصولاً إلى الحاضر في نقاش هادئ موضوعي حول مسائل مهمة، وجوهرية من خلال أحد عشر فصلاً، دون عناوين فرعية: بلا مقدمة، ولا إهداء. ما يعني ضرورة البحث فوراً، والنقاش بجد متوثب سريع حول ما حصل، إذ لا وقت نضيعه في التمهيد، ولا برهة زمن تتاح لإهداء ما. ولعل هذا يدلل أن الرواية مهداة لنا جميعاً. فنحن المعنيين بها، ونحن المستهدفين منها. فلنأخذ طريقنا سعياً حثيثاً دونما تأخير، أو إبطاء، دخولاً في الخطوة الأولى من تشريح ما جرى، وفتح الجرح المندمل على خَبَثٍ متفجر نحو رؤية استشرافية لما يجب أن يكون عليه المستقبل/ مستقبلنا الواعد، والموعود، بتصميمنا وإرادتنا.

ما قاله الميت في لحظاته الأخيرة قبل أن يقبض الرفيق الأعلى روحه

تجربة بدأت بهدف عظيم: إقامة العدالة الاجتماعية، وتحقيق حلم الفقراء: "لم نكن نختلف على الكثير من الأفكار، لكننا اختلفنا على التطبيق:

ـ لماذا يعيشون النصر على أنه محقق، والأهداف أنها مؤمنة، والمشاريع منجزة؟" ص11

هكذا يسألُ أبو نضال، المسؤول المرموق في السلطة، ثم المرفوض منها، المقذوف بعيداً عن صفوفها إلى رفِّ النسيان الأليم. يلاحَظ أننا لم نعرف اسم" أبو نضال" فقط عرفناه بكنيته هذه. وفي الحقيقة لا يعنينا من اسمه شيء. وقد يكون اسمه مواطن سوري...

هنا يبرز سؤال: أين صراعه ضد الرفاق المتسلطين، الذين يعملون على ترسيخ وجودهم في مناصبهم، وكراسيهم فحسب، ناسين مبادئهم التي آمنوا بها، ومصالح الناس، وأمانيهم المؤتمنين عليها؟

حقيقة نعرفها: فالمبادئ سامية غير أن الأخطاء تقع في التطبيق عادة.

ها هو طيف روح طليق، يطل من تابوته على معالم الطريق التي يعرفها جيداً. فعند عودته يسمع هرج المرافقين لجثمانه. يحسب أن السبب اضطرابهم نتيجةَ غيابه، إذ ربما افتقدوه. فإذا الخلاف واقع بينهم على مجريات وقائع الدفن. ورغم أنه ميت:" لم يمت بعد تماماً" حسب تعبير الرواية، لا يسألونه رأيه بما هم فيه، كأن الحالة غير جديدة بالنسبة له، فحتى لو كان حياً ما عبؤوا برأيه. مع ذلك يؤكد لكم الآن:

ـ أحبكم جميعاً.

لينتفض السؤال جارحاً، مثل الشوكة في حلوقنا: ما دلالة محاولته الخروج، وهو ميت؟ أو لنقل في رمقه الأخير؟ هل مات الأمل بالمعافاة مما نحن فيه، والنجاة مما وصلنا إليه، إذ دخلنا النفق المظلم المفتوح على الجحيم؟ هل ثمة بر للأمان من جديد؟ هل ثمة بر، ينقذنا من الغرق؟

العيش بعد الموت، أو رغماً عنه

" التفكير في حدِّ ذاته ــ إذا لم يكن مضبوطاً ــ يقود إلى التهلكة. المهم الآن ألا تبتعد روح أبي نضال كثيراً." فمثلها ضروري للحياة: روحه نسمة طيب، تنعش الذاكرة، ذاكرة الوعي الجمعي" ص 173 لاحظوا ذاكرة الوعي الجمعي بما يقارب ذاكرة الوطن بشكل ما.

رؤية موجعة على المستوى الفكري، لأنها تفتح ملفاً خطراً: فهناك في الأعلى من أصيب

إصابة قاتلة في أخلاقه، ومبادئه. إذاً لا بد من النقد والنقد الذاتي...

أذكر في مرحلة شبابي: كنا مجموعة أصدقاء، فقررنا أن نحوِّر هذا الشعار قليلاً، ليصبح النقد الذاتي والنقد. بمعنى أن نبدأ بنقد أنفسنا. بعد ذلك الآخرين. وهذا، في زعمي، بعض ما يرمي إليه الأستاذ غسان كامل ونوس: فلو قام كل واحد بنقد ذاته أولاً، ربما تخلصنا من كثير المعاناة التي تعيشها سورية الآن.

مآب المآب.....

رواية واقعية دون كثير أحلام، أو تخييل، في لغة سلسة مناسبة للموضوع الحياتي المعيش. فلا تنميق، ولا زخرفة، ولا هي - أقصد الرواية - تزدحم بالشخصيات في عالمها الروائي فهناك:

1 ـ أبو نضال: يُعرف بكنيته فقط من غير اسمه، ولا توصيف لملامحه، وقسماته: شكله، طوله، عرضه... كأنه أي مسؤول كبير، تغني عن أوصافه الجسدية أوصافه المعنوية: عصامي، ثوري، مؤمن بالمبادئ السامية والقيم النبيلة، يحبُّ الناس، ويسعى لمصالحهم.

2 ـ عماد/ ظل أبي نضال، أو عمود الخيمة، كما تعرفه العرب في قواميسها: الشخصية الدرامية الثانية بامتياز، مثقف مثله، لذا هما صديقان، يتحاوران باستمرار، ويتبادلان الرأي. فيهما من النبالة الكثير على المستوى الإنساني، ومن المناقبية أيضاً، فعماد، المثقف الخائف، يبقى صامداً رغم كل المعيقات، والمحن، في دلالة أن الأمل ما زال معقوداً على هذا المثقف الثوري، الذي يحاول بكل ما أوتي من قوة الحفاظ على تراث صديقه المناضل الأصيل" أبو نضال".

علاقة عماد مع السلطة تظل مأزومة، وقهرية بالضرورة. وهو الشاب المثقف شبه العاجز عن الفعل. لأنه بلا عمل - أي عمل - يعتاش منه! وهو يشاهد، بأم عينه، قدوته" أبو نضال" يعاني الأمرين في موقعه المرموق مديراً لمكتب وزير.

وهنا لا بد من الاعتراف أن شخصية نضال/ الابن الأكبر مرت مروراً عابراً مع أنها درامية بامتياز، يمكن الشغل عليها: فهو شاب عاجز يتنقل على عكازين، مع ذلك ينجح في دراسته دون طلب مساعدة، على عكس أخيه ثائر الـ" بلا عكازين" ويتعثر في خطوات حياته ملقياً اللوم على أبيه، الذي لم يؤمن له مستقبلاً لائقاً كأبناء المسؤولين الآخرين.

نضال المصاب بالشلل، بسبب تقاعس والده، ما يثير داخله حالة ندم، وتأنيب ضمير، موجعَين، يستثمران فنياً بحرفنة عادة، مع ذلك نراه، يقبل على الحياة، ولا يزهد فيها بإيمان مطلق، وحيوية متوثبة على الرغم من عجزه الجسدي.

بالإجمال هذه الشخصيات واضحة دون ترميز، أو دلالة مضافة، حتى بلا ظلال، أو إشارات مراوغة ما...

ثمة شخصيات ثانوية، أهمها المسؤولون زملاء أبي نضال الذين لا نراهم، كأنهم يُعرِّفوننا بأنفسهم من وراء الكواليس، للتحكم بنا من هناك. كذلك عائلته المتنافرة ذات الاتجاهات المتباينة إلى درجة كبيرة بالأفكار، والرؤى. وأما الشيخ محمود فهو يبرز ظاهرة التحول من العقيدة الماركسية إلى التدين" هدايةً من الله". وهذا ما شهدناه كثيراً في أوساط المثقفين، وأشباههم، خلال مرحلة سقوط الاتحاد السوفييتي، وما بعدها.

أمـا نـاس الـرواية فالـرحمن في عـونهم منقادون، مستسلمون، كيف لا، وأبو نضال نفسه يحمد الله طوال الوقت أن سلمت رأسه؟

ثيمة الحب المهدورة

شخصيات قلما غاص الراوي في كشف جوانيتها، وعوالمها الداخلية. فهي تظهر لتؤدي دورها المرسوم بشكل اعتيادي دون محاولة التمرد، أو الرفض، التي تُتوقعَ منها. لكنها لم تحدث للأسف. فدخلت ساحة الحياة - كما في نسيج الرواية - لتتحرك بانقيادية مفرطة متخففة من الخيال أيضاً، باتجاه واقعية محضة. مع أن الظرف موات - الآن أكثر من أي وقت مضى - لإبراز الأحلام، والتطلع نحو غد مشرق لسورية الحبيبة. وكما يقال:" في الليلة الظلماء يفتقد البدر" فما أحوجنا في العتمة الحالية لإيقاد شمعة.

ثمة ما هو مفتقد أيضاً، أقصد الحب، ولا سيما عند الحديث عن علاقة عماد، وبتول، ابنة أبي نضال، والتي يمكن للمؤلف تثميرها لتفعيل الرواية فكرياً، وفنياً، من خلال علاقة رومانسية بين شابين، يتقاطعان في مشتركات عدة بينهما، ويواجهان أزمات حادة، تتمثل في بطالة عماد، وموقف أخوة بتول منها. أخص بالذكر أخويها ثائراً وثورة. وعلى المستوى الفكري من خلال تفعيل سجال الحوار الثقافي بينهما فيما تعانيه المرحلة من اختناقات سياسية، وفكرية شائكة... وما يطرحه كلاهما من رؤى وحلول.

تمضي الرواية عبر سرد تداعيات أبي نضال، وذكرياته عن ماضيه، وكيفية وصوله إلى منصبه الرفيع، بالتقاطع مع ذكريات صديقه عماد - الذي يتزوج زواجاً تقليدياً - ومعاناته هو الآخر، حيث تتداخل الأحداث مبعثرة بعض الأحيان، وعلى القارئ لملمتها بصعوبة وصولاً إلى مراسم العزاء في الضيعة، وتجمع المحبين الكثيرين مع قولته المرة:" هل كان علي أن أنتظر الموت حتى ألتقي بكل هذه الوجوه الطيبة؟"

انتهاء بختام الرواية الذي يحمل بعض التفاؤل على الرغم من السواد الكثيف حيث يبقى عود أبي نضال يدندن عزفه الجميل في شجو، وأمل، ويُسمَع صوته يغني:" أحب عيشة الحرية".

الرواية في مجملها منحازة إلى المبادئ التي تخص العدالة الاجتماعية سعياً وراء سعادة الإنسان، وكرامته بعيداً عن أي صراع نفسي متأزم داخل شخصياتها، وفي أعماقها بحثاً عن تعرية الخطأ، والمخطئين، وقول المحظور، والمحذَّر منه بلا خوف. فقد طفح الكيل وبلغ السيل الزبى.

الرواية حلم كاتبها

إنها مجموعة علاقات متداخلة، تروى ضمن أحياز زمانية، ومكانية، تكشف علاقات الحياة المتغيرة، أو هي إعادة ترتيب لمجريات هذه الحياة حسبَ رؤية الراوي، تقرؤها بتمعن، وتدبر، فتساعدك على العيش بشكل أفضل، لأنها تضيف إلى وعيك جديداً، وترتقي بذوقك إلى الأعلى.

وكأني بالروائي يقرر: كان لا بد أن أعري التصرفات الخاطئة من خلال هذه الشخصية الإيجابية" أبو نضال" - المغلوب على أمره نهاية المطاف طبعاً - حتى لا يضيع من الذاكرة /الذاكرة الجمعية بالتأكيد/ وكي نتعظ في أيامنا القادمة، فنسير على هدي المبادئ السامية بتطبيقها بشكل صحيح قياساً على القول المأثور:" لا اشتراكية من دون

اشتراكيين" وبالتالي لا مبادئ سامية دون رفاق متسامين عن مصالحهم الشخصية، متفانين في خدمة الناس، والعمل لأجلهم.

وهذه قضية ساخنة، كما أعتقد، توصلنا إلى هذا الواقع الحياتي المعيش بما فيه من إحباطات، وضياع هوية، وترد في منزلقات العنف. فهل الكتابة عند الأستاذ ونوس احتراق في آتون الحياة الضاجة بالفساد، والتوجع المرير، بحثاً عن سردها بكل جرأة، واقتدار – على الرغم من أن السكين مشحوذة على أعناقنا – انتظاراً لفجر آت لا محالة غداً. وهنا أستذكر روايته المدار التي تحدثت عن الفساد أيضاً، لكن في مستوى آخر. وبعد: لأن الكتابة ليست مجرد رغبة، بل هي موقف، بما تعنيه الكلمة، لا بد من مواجهة الواقع بكل مسؤولية عبر المراجعة الذاتية أولاً، والمساءلة: "لماذا حدث ما حدث؟" بعيداً عن رطانة الخوف، والتردد، الذي عشش في دواخلنا منذ عهود، وآن الأوان لنزعه، كي نعيش الحياة بطريقة شجاعة، واضعين نصب أعيننا مبدأ النقد الذاتي أولاً: حيث على كل منا أن يبدأ من نفسه، لأن هذا بداية أي عمل جاد خدمة لهذا الوطن العزيز الغالي سورية.

3 أمنيات

الأولى: لو قرئت الرواية قبل الاستماع إلى قراءة نقدية حولها، لأنها جديرة بذلك، إذ تمثل وثيقة مهمة، تسرد تشابك العلاقات، وتعقيداتها، خلال المرحلة الماضية من عمر وطننا الحبيب.

ثانياً: ليت مؤلفها الأستاذ غسان كامل ونوس حضر لمناقشته في بعض المسائل، ذلك أن الرواية تثير جدلاً كبيراً، وتضمن أسئلة خطرة عميقة.

ثالثاً: مع ذلك تبقى الأمنية الثالثة بأن تفتح هذه القراءة شهيتكم لقراءتها، ثم البحث عما أجادت فيه ـ هذه القراءة ـ وما تعثر في الوصول إليه.

---

* الرواية: المآب
المؤلف: غسان كامل ونوس
إصدار اتحاد الكتاب العرب 2012

□□

السرد بين التداعي والتهويم

(موسيقاي وهذا البياض البريء) للكاتب د. عمار أحمد

□ محمد سعيد ملا سعيد *

التمهيد البصري:

بإيقاع وسمت شاعري تتبدى المرواة فتنزاح الأخيلة عن تداعيات مكثفة سلسة تأتي من ذكريات حميمية، يسير بوحها من نهر دون ضفاف، ولكن لماذا، لأن "هذي رموزي رجاء"، أحياناً تبدو هذه النصوص مرويات هي أقرب لقصيدة النثر بمستويات متفردة وجديدة منها للقصة، وإن كانت هي أقرب للحكاية المنفلشة، المجزأة، هناك خيوط منها تؤدي (قد تؤدي) إلى لملمة الإحدوثات من الذاكرة البهية منتقاة دون رابط تماهي الزمان والمكان والأشخاص، هذا النوع من الكتابة ينشط مخيلة القارئ، وإن لم يألف ما يقرأ بداية، مما يعرف من حوله، فقد يصيب حدسه وقد يخيب، وأكثر الأحيان يخيب، فيبدأ بنسج المكان والشخوص وعلائقها من نفسه ذاتها، ولكن هيهات بين الواقع وبين الخيال،

إن في السرد الحكائي "هي قطعاً غير النصوص" ففيها خيط من القص والروي، وقد اعترف الكاتب في بند التعريف به: "بأن له مشروعاً مغايراً في الكتابة القصصية والروائية فاجترح تسميتها بـ المرواة" فلا هي قصة تتضمن حدثاً ذا أسس ومقومات من الحبكة والشخصية والحوار والقفلة، والتي انحاز إليها، ولا هي رواية ذات مكان وشخوص وصراعات وعلاقات متداخلة..الخ. ولكنه خط لنفسه نهجاً سماه الكاتب "المرواة - وأنا بتواضع أحيي فيه هذا - فهو لم يتكئ على أي منهما اسميا على الأقل، أي أنه واعٍ لأدواته، وفعل أيضاً هذا في الجنس المسمى: ق ق ج، ولم يتكئ على عنصر القصة وأسماها هكذا بثقة "التماعات" بذا أسس جنساً أدبياً باسمه، بالتأكيد له أسسه ومقوماته وعناصره، وهذا ليس من حديثنا الآن...الخ.

---

* باحث سوري.

أما بالنسبة إلى المرواة، فهي السرد الحكائي تتمازج وتتشاكل بالشكل، وهي تتبع السيرة الذاتية أكثر والذكريات ـ كما خطر لي ـ فيها شخوص ولكن غير محددة، فيها أمكنة ولكنها غير معلومة، فيها أحداث ومتجزأات وقائع تقال وتسرد من وجهة نظر واحدة غير منضبطة، فيها وفيها، إلا الزمن، هذا المطوط الذي يقاس بزمن القارئ أثناء القراءة، زمن ميت حي.

تعددت التسميات لمسمى واحد وهي النصوص والحكايا، ولكن اعتقد بأن الكاتب وفق بإطلاق اسم "مراوٍ" المفردة "مرواة" عليها، المنحوتة من الروي أي المرويات وتشمل السرديات والنثريات وما شابه الخ.

إذن، نحن أمام حالة مستجدة وغير مستجدة، أحياناً، إنما ما أعطاها هذه الخاصية هي تحديدها، أما هي حالة غير مستجدة فهو إتكاؤها على الخاطرة والنص التهويمي تهويم التداعيات الفلاش ـ باكية واسترجاع أو اجترار المحطات الهامة العالقة في قعر الذاكرة البهية المعطرة المضيئة، بما علق بها من ألقها، من بهائها، من آمالها وآلامها، من ماضيها المستمر إلى الآن...

المراوي الذاتية:

نعم ما أعلنه الكاتب د. عمار أحمد في مرويته، المسماة: "أنت موسيقاي، أو هذا البياض المحنك!" هو التأسيس لنموذج أدبي، ولم يدخلنا في المتاهة، إنما خرج منها "أبيض محنكاً" يعرف ماذا يريد وماذا عليه أن يعمل؟ ولم لا وهو أستاذ الأدب العربي الحديث والسرديات في كلية الآداب ـ جامعة الموصل، وهو في هذا وضع النقاط على الحروف، فيقول بصدد ذلك: "بأن له مشروعاً وقد عززه ببيان "عين الغيمة" الذي شرح فيها مشروعه، الذي للأسف لم أطلع عليه بعد، ولا أعرف عنه شيئاً ولكن الموجز والمنجز مما بين يدي من المرواة "أنت موسيقاي" يفصح عنه متنه ويظهر جلياً محتواه، فالإشارة تغني أحياناً للبيب كل شيء.

ثمة الكثير من السرد، منه ما يكون حسياً والبعض الآخر تجريد محض، وهنا تزاوج المادة والأخرى المرتبطة بالآخر، وهو الذي يكون مفتاحاً للولوج إلى عالم مادي متمثل بالمكان والحدث والهم، والآخر تجريدي يمثل مدى الترابط؛ التداعي الأول مع الثاني وبخاصة مع أسماء الأعلام.

اعتقد وهذا يخصني، بأن هذه المرواة، وهذه النصوص بما هي أصلاً تماهي شخوصها وهي عصية على الفهم بسبب اشتغالها على الذاكرة والتداعيات الاسترجاعية، ومع أن الكاتب يعمل على مشروع سردي، فلما لا يبسط الأمر ويستعمل بعض العلامات كالتقطيع والتجزؤ في النص حتى يأخذ تواصله مداه مع الآخر بأن يضع كل حقله في خطوطه وما زرع، أي توزيع الجهد المعرفي والإبداعي فنياً إلى نقاط مبسطة متسلسلة لتعطي ما هو مطلوب منها، ويتأتى ذلك باستعمال بما يعرف بالتقطيع والتجزؤ في النص أو المتن استكمالاً إلى الترقيم وما شابه ذلك العلم الذي يعنى بالقواعد الكتابية أثناء تعبيره الكتابي. والذي يعد جزءاً أساسياً منها، حيث يساعد على بيان العلاقات المنطقية بين أجزاء الفقرات من ناحية، وبين مجموعاتها تقسيمياً بعضها ببعض من ناحية أخرى، إذ يقوم بدور المحطات في قراءة النص، فتسهل القراءة ويبسط فهمها، كما يؤدي من خلال دوره البارز في الإسهام في ترتيب الأفكار ومنع اختلاطها وتزاحمها.

وهذا يعطي دلالة لما هو أدناه في الترتيب، ويمكن الالتجاء إلى تغيير الضمير أو الانتقال بين

الأزمنة أو الأمكنة بكل سلاسة وسهولة، وشيء رائع أيضاً لو تم تقسيم وتقطيع السرد بما يلزم ويخدم تطور بنيته كفاصل لبعض المواقف بنجوم أو أرقام لأن روي النص يريد ذلك وهذه الصياغة اللغوية تحتاجها أيضاً.

ليس هنا نصوص أكثر من خيال القارئ فلا تاريخ ولا تموضع بين المعلن والمخفي، يقول الكاتب في سرده: "أكتب واشغل خيالك وأصنع أوهامك حقائق، اكذب وانشغل بحقائق كالأوهام، ص 28 فبرغم وجود تواريخ محددة فهي لا تعطي أي إشارة أكثر من خصوصيتها لدن الكاتب نفسه، فهو يؤرخ لنفسه فقط، لأنها تواريخ لا تعنينا في شيء.

ثمة تقنية، وهي الكتابة الغامقة بين السطور منتقاة من سرده، وهي تقنية الحرف اللاتيني بأن يكتب مائلاً ليعطي إيحاء وانزياحاً إلى إحالة مرموزة أو إيماءة مشفرة، بضمير آخر أو فعل آخر الخ.. أو تقاطعات هامشية كما حدث للكاتب حين أقحم مشاهداً، وهو يصف مقهى أبو إيلاف: "القابع تحت الحر المعفو، نكون أول من يسمح للحمار بالوقوف أمام بوابة الجامعة، في وقت يختنق الشارع من الحر والازدحام ص 35، ويضيف: "هذه اللقطة حصلت الآن أمامي" أو التنقل بفقرة اعتراضية أخرى كما في ص 59 في المرواة الثانية يورد مقطعاً لتلطيف الجو، "اللصوص الذين سرقوا صندوقاً وضعه مالكه خلف الباب ليعرقل فتحه، معززاً إحكام الباب"، أو كما ورد في ص 75 في المرواة الثالثة: "ترررن.. ترررن نعم تفضل"، وهكذا دواليك.

العناوين ملفتة للنظر ذات توليفة محكمة معبرة، أكانت رئيسية أو داخل المتن، وفيها حداثة وحرفية، ولكن الإشكال في هكذا عناوين بأنها تألف كل نص ولا توافق نصها عادة مئة بالمئة فهي رمية بالتأكيد لابد منها فلا تفضيلات فيها، أما لتساؤل عرضي: أتى العنوان الرئيسي على الغلاف تهجئة بنقاط ومن ثم أعقب بأداة التعجب، وخلا النص من ذلك، كذلك أتى على شكل مغاير في الفهرس، والسؤال لماذا علامة التعجب على الغلاف؟ ألا يعد هذا غير صائب؟.

أما باللعب بالضمائر فأتت عادية كالسائد، ولم يشتغل أو يشغل بال الكاتب كثيراً فهي رتيبة على نسق واحد، رغم أن الكاتب يصر على التفرد والتمايز فلم نجد تلاعباً فنياً في النص الواحد، فكان في النص الأول الضمير الغالب هو ضمير الغائب "هو" في الزمن الماضي، حيث يفتتح النص بقوله: "كان يرمم كعادته، وكان يرمض"، الخ أما في النص الثاني فتصدره الضمير "أنا" المتكلم حيث يفتتح النص بقوله: "يكاد يظل مسدوداً بوجه طفولتي المزركشة بالحلويات، أنا هو الذي يرشق أمانيه" الخ، أما في النص الثالث فيعود الضمير الغائب "هو" ويسود كالنص الأول فيفتتح حديثه: "أما بحثه في لياليه، يتصعد لهاث أنفاس، ويشير له ضوءه الأصفر" الخ، ولكن الفرق بين الاثنين بأن النص الأول تضمن ضمير الغائب في الماضي فقط، أما في النص الثالث فساد ضمير الغائب في الحاضر المضارع ـ يكاد، ثم يتحول في النصف الباقي منه إلى كان الماضي الخ.

ولسير المرويات حسب عمر الشخصية الأولى فيها: ففي "قطار الليل السرير" تبلغ من العمر خمس عشرة سنة، وفي المروية الثالثة "يتفوضى، هذا البريء الملغز" وتبلغ أربع وعشرين سنة، وفي المروية الثانية "أنت موسيقاي، أو هذا البياض المحنك" تبلغ الأربعين حولا، والسؤال: لماذا أتت بترتيب غير منتظم، أهذا أيضاً اختلاف وتمايز من الكاتب؟.

اللغة في السرد الأفقي:

اللغة في المراوي شاعرية متمكنة ولها سلاسة في ترادفاتها وسردها في إحالاتها وانزياحاتها، تأتي عفو الخاطر دون حشو وإقحام، تأتي محملة بالأريج على سجيتها دون فذلكة وتلاعب بالضمائر والأفعال والاشتقاقات، لغة حميمية تألقت بها في المناجاة التجريدية كأنها الشعر المحلق النثري، مكثف بجمل قصيرة أو على الأغلب متوسطة الطول للارتقاء بالقيمة والصورة التي لها معناها، بكلمة: هي لغة تمثل مفرداتها بلاغة وإيحاءً دون حشو أو ترهل في انزياحاتها، تأخذ القارئ دون ملل في الكلمة أو في الصورة أو في التأويل إلى المعنى بعيداً عن التكلف والصنعة رغم التقريرية والمباشرية في المتن أحياناً، هي لغة سلسة الأسلوب وتتضمن صوراً شاعرية مبتكرة تدعو للتأمل أكان من ناحية الصياغة أو من ناحية المعنى، للترابط مع سياقها كما ورد في ص 29: أووه، عيناها مثل أحزاني واسعة وشائكة وغامضة وهي جميلة كأنها موسيقا عرائس النور/ وظلت الأرض تمشي تحتهم/ والاجتراح مرايا تطوق مساحات شاسعة من ماء"، كما تضمنت نصوص المرواة حكماً وأقوالاً مبتكرة كما في ص 33: أثقل أنواع الحزن ذاك الذي لا تعرف له سبباً/ ثمة ألحان لا مناص من اختزالها، الخ.

وللكاتب صور ناهضة تدل على وعي بها وباشتقاقاتها وبالصورة فحين يحكي عن الورقة فيشبهها بالماس، "تنتظر نبش بياضها ونقشه، ص 73، ويقول عن الزواج "المكعب الأبيض الصيفي"، ويقول عن النوم والليل في جملة طويلة: "رحلة المظلم في استقبال مؤازري الموتى، وتجهمه الباسم لمشيعي القادمين إلى التأرجح بين الليل والنهار، وهي تكوم أناسها ثم تدور لتدحرجهم إلى النهار، وهكذا وهكذا ص 75، وهكذا كثير.

ثمة تقنية لطيفة وهي اللعب بالكلمة أو بالحرف في جملة معروفة، لتتحول عبرها إلى شيء ثان، كما في جملة العنوان: قطار الليل السرير، فمن المفترض من سوية الجملة أن تقرا الجملة: القطار السريع، فأعطى بذلك إيحاء آخر، وأيضاً كما في كلمات السيد الرئيف ص 28، وكان الأولى أن تكون الرئيس، واذكر أيضاً "اقطف الطائرة" ص 81 على معنى مبطن اقصف الطائرة أو قصفت الطائرة، وهكذا في جمل أخرى كثيرة اسماها الكاتب في ملحق التنظير "اللغة المنحرفة" (ما قرأت فيما بعد بعد أن أتممت كتابتي هذه)، ويعرفها بقوله: "ثمة اشتغال في تفاصيل العبارة بحرفها عن سابق وظيفة الإخبار أو "إنها القصدية في الانحراف المركب، مع الاحتفاظ بقيمته بوصفه تعبيراً منحرفاً" لتعطي اللغة في بناء مفرداتها وجملها سمة الديمومة ص 101، وهذا يدل على حرفية وامتلاك ناصية أدواته اللغوية وتفجير طاقاتها وإبراز مكوناتها، ورغم هذا فقد جاء في تعريف المجموعة بأنها "مراوٍ"، واعتقد بأنه لا موجب لتنوينها، فالأحرى أن تكتب "مراوي" على وزن مفاعل، مثل مراثي وأغاني، الخ. لأنها جاءت على اسم وتعريف، والاسم لا يصرف فلماذا صرف هنا هذا المعرف، وأيضاً لم يسبقه شيء فلا موجب لتقدير بأنه مجرور أو مضاف إليه الخ.

النماذج الشاقولية:

المرواة الأولى:

ما حدث للاستطراد في النص الأول المعنون بـ: قطار الليل السرير، حين تذكر الكاتب سيرة الطفولة وبدايات الرجولة في عمر الخامسة عشرة، بتفصيل حيناً وبإبهام مدغم حيناً آخر، حسب الذاكرة الضعيفة التي تخون صاحبها، أو حسب الموضوع ما يجتليه، وهو نص ذاتي الهوى،

شحيح بالمعلومات وبالحكايا في المكان والزمان، اعتماده السرد والتداعي أفقياً.

في النص الأول المعنون أعلاه، نقرأ تداعيات سيرة ذاتية مجتزئة كأنها شظايا مرآة تكسر عنها أوارها في الزمن الموغل بتراتيله، فبدت كأنها صوراً تتلألأ في صفحة نهر جار لقمر مضيء، أو أضواء نائسة تبرق وتلمع وتنطفئ بين الحين والآخر، في غير انتظام أو ترتيب، وكما لمح كليف بل: بأن الرواية الأولى للكاتب غالباً ما تكون سيرة ذاتية مموهة وفي حديث الطاهر بن جلون وعن مدى السيراتية في رواياته قال: (وكمثال كافكا إن كل أعماله سيرة ذاتية محورة ولكن ما من سطر ينبئ عن ذلك، وعن الوقائع التي عاشها)، وكل ذلك في شريط سينمائي مقطع موصل، يعرض فلماً ماضياً وتذكره متصلاً بالحاضر، يظهر وحدانية وعزلة وانفصام عن ما حوله.

وفي الموجز يتداعى شريط الذكريات عن أحدهم، وهو منطرح على سريره ولكن يجافيه النوم "فيرمم بعين عصية على النوم غربته هذه وهو يتذكر وداع دجلة إلى الغربة"، "إنه الذي أغرق مؤرقه عندما وقف على حافة دجلة، وفر ليتركه في غرقه رغبة في إنهاء ذلك الخصام العنيد" ص9، يتذكر أيامه المموهة، ويتابع فتتماهى باهتة حيناً جلية حيناً آخر، فيبدأ بتذكر الحارة في العوجات وتلة ربما المترعة بالعيد، وهو في ريعان الشباب وبوادر الرجولة والذهاب إلى مصارف السوق واستطعام الحلاوة، ومطعم الشباب وصدر ليل صالة السينما المضيء واكلات أبو العلا" ص 12، ويتذكر بينونا التي تستدرجه وعسلها، والذي يفصل بينهما مسافة قفزتين في الغرفة التي تضيء صدر الحوش، وكان يوما أعلن برده وهو يغزو مخازن السرور، وهي تنتظره بعطر صوت فيروز، ويتذكر جده الذي يأنف من النساء ومن الموسيقا، وإن لم يفصح الكاتب عن سبب هذه المثلبة ورغم أنه أشار عرضاً فأول الأمر على تدينه، وأبوه الذي يستهجن العود لعشق ابنه أو مدارة من رفاقه المصلين عند صلاة المغرب والعشاء، رغم سماعه لدهاقنة الموسيقى عبد الوهاب وأم كلثوم ص 20 ، ثم يتذكر قراره بأن يتفرد ويعرض عن دروس الحب الزائفة بأن ينظر من فوق نظارة القراءة، ولملمة أوصال انزواء العود، أيام نقاط الحدود والثكنات والشوارع المحصنة بأكياس الرمل، وبداية التعود على التدخين مترافقة مع ابتسامات من بين مصارع الأبواب.

ويتذكر لوك النساء للأحاديث، فيتذكر جارة بدينة، هي الأعلى صوتاً حين تلثغ بحروف السين والزاي والصاد زوجة المعلم الأنيق الرفيع ويتخيل خلوته بها، ثم يتذكر قبلتها له حين تأتي زائرة أمه، وهي تمتدحه بأنه "يفتهم" وكانت تسمح لابنتها باللعب معه فوق السطح، مع أن جدته تتشائم من أن تصيبه عينها، ص 25، ويتذكر حروبه للاحتفاظ بولعه بابنتها المضيئة في مزاغل العوجات، ثم تردده على المكتبات وهو يستنشق عطر أغلفة الكتب، وبداية تنامي الحس الكتابي عنده، بقول لنفسه: اكتب واشغل خيالك واصنع أوهامك حقائق، اكذب وانشغل بحقائق كالأوهام ص 28، مع التدخين ورشف القهوة، فيحاول أن يضع جليد علاقته مع الناس حوله في كأس عزلته، بعيداً عن مكرمات السيد الرئيف، إلى ترك ما وصل إليه والسير على امتداد الرصيف، وانقطاع الماء عن الجميع.

ثم يتذكر حوادث عرضية عن التدخين والمعلم والاتش 2 ، ويتذكر صديقاً لأبيه ظل ثلاثين سنة دون إنجاب إلى أن حملت زوجته في ليلة سماوية لمدة ثلاثين يوماً فقط، فواظب على حلاقة وجهه وصبغ شعره، فتندر علية الآخرون بأنه كان رأسا فحولته إلى حذاء.

ثم يتذكر ذلك الذي غرق في الموسيقا تماماً وأجاد العوم فيها، وهو يطلب الحماية من الفيروسات اللحنية بحقن أدمغة الأطفال بكم هائل من الموسيقا المنتخبة بتميزها، ويتذكر مقهى أبو ايلاف، وحر الصيف وهروب العاطلين إليه من طلاب الجامعة، وأحاديثهم المتفرقة ص 34. وآخر لقاء بالغارق في موسيقاه ثم أخذ الغارقين إلى بيته، وعرض عليهم أن يريهم غرفة والده، وكانت مكتبة للدخان بأنواعه، مكتبة فيديو وشرائطه، مكتبة صور ومكتبة طوابع وموسيقا الخ، وثم يذكر حالة طريفة عن تدجين السجناء لسيجارة بغلظة الشجرة الخ ص 39. ثم يذكر الكاتب تعرفه إلى بنت ليل "تلك التي كانت قمراً ناحلاً يضج حوله الليل بالبهاء" ص 42. وكيف يقضي وقتاً ممتعاً عندها، ثم يذكر تلة ريما، وأبوابها، وما سبب تسميتها بهذا الاسم، وبالأخص باب الجديد، اسم المنطقة الشعبية هذه الواقعة في قلب الموصل تقريباً، وعلى هذا الباب نجح سبعٌ بعد أن هاجم سرية من العساكر الإنجليز بعصا غليظة مدببة، واستطاع أن يفر هارباً إلى التلة بعد أن قتل واحداً منهم، فلجأ إلى ريما وحين رأته هكذا جريحاً هارباً خبأته خلف باب الحوش وهي تحامي عنه بالخاطوغ، ولما اندمل جرحه تزوجته باحتفال مهيب، وحين ألقى شاعر قصيدة بالمناسبة وورد فيها باب الحب، تسمت تلة ريا باسم باب الحب، فحوله الأهلي إلى باب جديد، وقد تزينت بألعاب العيد والمراجيح من حينها، هنا تداعيات لذيذة مشوقة وفصل من السرد البهي، ثم يتذكر قرار الغياب والسفر وعدم التيبس في هذا الوقت الغارق بعطشه أمام صحرائه، لينجو من ذوبان عظيم في هذا النشاف، وفي أن ينأى عن ماء الخديعة والخيانة والتلفيق.

والآن هاهو "يعيش أكل وشرب وصفن، وهو يشرف على بعيدين وأبعد، ثم يطفئ النور، بإعلان ولوج الليل، ويسدل الشباك قبل الستارة ليلغي تقوس الضوء الآتي بحكم نهاية الشباك المشرقي ذي اللمسة العربية، ويقوس جسده استعداداً لاستقامة نهوضه من فراشه الذي لما يزال ـ على الرغم من فورة هذا التكرار ـ ينضح برؤى خرساء". بتصرف.

المرواة الثانية:

المسمى "أنت موسيقاي، أو هذا البياض الحنك" وهو نص قصير وتاريخه حديث حيث يتكلم أيضاً عن الغربة الروحية والمكانية، وهو أكثر تجريداً من سابقيه الأول والثالث، وهو شحيح بالمعلومات والتفاصيل لأن كل هم الكاتب التجريد والتداعي والمناجاة، وفيه تداخل وتفرع له، في هذا البياض البريء يسرد الكاتب بعضاً من السيرة الذاتية وعمره الأربعيني، ويظل باب لكش مغلقاً في وجه طفولته المزركشة بالحلويات، المفخخة بالتهيؤات الأسطورية، والعمر الذي مضى سدى، "وباب لكش مرادف لباب جديد في حارة العوجات، التي لن يعود إليها مع أنثاه ذات العسل"، "ليرتب الهدوء المترب، ويعلو أسراب الأيام التي تلطخ تاريخها برفض الحرب، التي حرمته من ديمومة نعمة الهدوء والاختفاء ولم الشمل" ص 58. إنها بقعة تريد أن تعيش، رغم قصر الجملة هنا والإشارة اليتيمة، لإدانة تلك الحروب العبثية، على الآشوريين والكورد والفيليين والجوار أيضاً، الفرس والعرب، إدانة للسيد الرئيف، والمكرمات، وبمناجاة موجهة يقول الكاتب مخاطباً: يا سيد الهزائم المنتصرة على ذهنه ـ في ذهنه ـ لماذا قوست أيامي، وتركتها طائعة للذبول والحموضة والاسوداد.. يا رديف هزائمه وتاريخه المعاق" ص 10.

ثم يحكي عن الأم التي تطبخ كل يوم وتنجب كل سنة وتقتل كل عقد، ويتذكر ابنة

الجيران الصغيرة التي لم تكبر، رغم انتهاء قصف الصواريخ، ويتذكر جده وتقواه أكان مع الله أم مع السلاطين، كما يذكر متن حكاية شعبية عن شيخ الشط وإعطائه آخر بناته ثم يذكر الكبسات الإرهابية ضد الآشوريين وهم يخبئون أطفالهم وأحلامهم في تجاويف سرية، من فيضان دجلة وفيوض الغزاة، باب لكش أي باب نركال على تلة الحب مكان الأكلات ومرح العيد والأطفال، وتتداعى في الذاكرة أخيراً أنثى العسل وهي تسير في الباص الذاهب إلى ساحة المهاجرين قادماً من سقف السيل، كأنها كتبت على ظهر الصورة إياك ونسيان عسلك ص 65، وعاد إلى باب لكش وتل الحب والأبواب التي تؤدي إلى قلب الموصل، المشطور بالماء صافنا لأن المدينة أصبحت على أعمدة الدخان، ما تفتأ تتفلطح نهاياتها إلى الأعلى، وعندئذ ليس له الآن سوى رغبة الاستمرار على هذا النحو من التعب البهيج في هذه العزلة الذي كانه إلى الأبد" ص 67.

المرواة الثالثة:

النص المسمى: "يتفوضى، هذا البريء الملغز"، وهو نص قديم كتب أيام التهيؤ أو التفرغ للكتابة وترك بصمة أو أثراً مميزاً، هو أيضاً اللعب على السيرة والأنا، في حضرة الغياب عن الكتابة والتفرد وبياض الورق والمزج بينهما وبين هاجس المرأة والحب والحرية "سيظل يرمز وهو يكتب سيظل صبوراً كطور شامخ، فكتب: وعلم أن خطواته ما زالت ضيقة والشارع بعيد.

وهو أيضاً نص شحيح بالمعلومات والتفاصيل إلا من إشارات مبهمة قصية، نعرف عن أحدهم بأنه تزوج ذات العجيزة المزينة بشامة التي تصغره بسبع سنين ـ أخذها بإذن والدها وأدخلها في المكعب الأبيض الصيفي، مع بعض الأيروتيك الهادئ، يذكره بورشة نجارة ـ واعتقد هنا تورية ولعب بالكلمات، بأنه تزوج الكتابة الحارقة لأن المكان يقع بقرب مشفى الولادة ومقبرة الشهداء، والورقة تنتظر نبش بياضها، ممسكاً حديداً بارداً، احتراز كث ضد ظلمة ملساء يعبث بأصابعه كي يغزل من وهمه أمنية وينقش أغنية على صفحة سوداء، يتلمس الأشياء لظلمة شروده، فينتفض حين تلسعه جمرة السيكارة فيعود ويمسكه من طرفه البارد، ولأنه خائف من طريقه ومن الفشل وحرصاً على التلف والإهمال وعمومية التداول، لأنه يريد أن يكون متفرداً مميزاً مختلفاً، لذا يبتر ساقه كي لا يكون كالآخرين.

ويتذكر ليالي سفره والشايات الشائخة تعب من "العلاوي" و"النهضة" حيث نسي الملا عثمان كيف يستلذ بدندنة ألحانه، وهي تعد أيام إقامته الجبرية، أيام عمله بورشة نجارة التوابيت والمهود لدى والده، وكيف يتلف ظفرا من ضربة مطرقة أو يعطل إصبعاً ويحلم بامرأة يخطو إليها من الأسفل إلى الأعلى، حتى ينسى إبهامه المصابة.

وينهض في الصباح على صوت التأنيب بين المطارق والمسامير، وهذا الأب المتطاول في عظامه وسنينه ولسانه، يأكل كل يوم ويضاجع وينام، يأنبه لتأخره الدراسي وعدم إكمال تعليمه، وكان لابد من الاستمرار، وهذا ـ بطلنا ـ يشتري الكتب ويركض عقله وراء أسطرها، ويشحذ أنفاسه بأغنية، ويغسل عرقه بوجه امرأته، وهنا يذكر عمره 24 سنة ويكرر لا أريد أن أكون خريفاً من فصول فيفالدي، فالأيام تسخر من أمنياته الناقصة، وزوجته تطالبه بولد يقلد أيامها، ولكن لا حول له يأتي، فتمر الأيام بجفاء على عائلة أرهقها ضيف ثقيل، وبجفاف أيضاً يجتاز نتف أيامه وسنينه وهذه الأكوام الكثيرة السوداء /شظايا وأدخنة/ كأنه يقول: وأسفاه أعيش!؟ إنما ما يشغل باله هو الكتابة المتفردة "العاميار" حيث الأصوات المضيئة،

ونهرها الأعلى، إلى أن كان يوماً مؤرخاً بـ 1994/ 4/ 30 حيث مرت طائرة وقصفت مكان نشر الأخشاب والمسامير وعجيزة بشامة وبراءات تتدحرج، وضرب كفاً بكف أسفاً ولوعة تاركاً خلفه سيلاً من هذيانات السباب، إلى أن كانت ليلة 7/ 17 التي طار فيها صوب ظلمة الموت، وعاد يتوطن الأرصفة وتحرر من ربقته، كأوراقه المستقيلة، التي هي بانتظار من ينتشلها من لامبالاتها "أمل بتلون الفراغ، يصبغ حانته الواسعة" ص 82.

هذا، وقد أتت الخاتمة معبرة بشاعرية مكثفة تستنهض الهمة: "لأنه علم بأن خطواته ما زالت ضيقة والشارع بعيد، والبحث واجب لمن لا يستكمل عدة من وقت وهدوء وورق".

وجهة أخرى:

اعتقد بأن النصوص "المراوي" جميلة ما عدا التنظير الذي أتى في الأخير مفسراً لها، فليس هنا مكانه، فأما أن يكون في جريدة أو مجلة عابرة فأولى، أو في كتاب ذي صفة الدراسة، أما أن يكون مرادفاً للمراوي فهذا خطأ ارتكبه الكاتب، وهو يعني التعالي على القارئ ويعلن غبائه "أي القارئ، وحاشا فللقارئ حدس وألمعية إن لم يتم تجاهلها ووصفه بكيت وكات، لأن النصوص حتماً ستؤدي إلى ما فسره هو لبيانه أو ما يشبهه، لأنني وبكل بساطة وبكل أمانة قرأت المراوي وتوصلت إلى ذلك التنظير، وقد كتبت هذه القراءة واطلعت على ما جاء فيها، وكان السيف قد سبق العذل، فاكتفيت ووفيت. وقد ذكر الكاتب ذلك وناقض نفسه بقوله: إن المرواة تحتاج ـ لتنوجد خارجها ـ إلى متلق نشط ومرن ص 91 فلماذا إذن!.

والآن وبعد إطلاعي على البيان التنظيري "الخروج من المعاطف" أرى أنها وافقت هواي، أنا الذي أدعو إلى أن الجنس الأدبي يستمر بتقاليده، وإن كان ثمة جديد فليسم باسم محدد يحفظ له شكله وسماته، دون خلط مع آخر له بعض التقاطع أو التشابه في المقومات والعناصر في السرد الحكائي، حتى يتحدد المسمى باسم صاحبه ومدى وعيه وامتلاك ناصية أدواته الإبداعية، يقول الكاتب عن التفرد والتميز وتوصيف المنجز "الذي سعى للاختلاف عما هو سائد ومكرر الدوران، في حلقات السكون والتشبث بالتسميات أو الاحتماء بقدسيتها، وهو هم ذاتي بأن لا يقال عنه بأنه خرج من معطف أحدهم، وهذا جيد ويدل على التفرد المبتكر والإبداع، أكان على ناحية الشكل أو ناحية المضمون، في التعريف أو في البنية على السواء، وبخاصة الاشتغال على النوعين القصة والرواية، في السرد والنثر التداعي، ويكون بذا سباقاً مشاكلاً الشعر فيهما، فادعى نمطاً مشتقاً من اسمه "وهذا حقه "العاميار" بالسرد الحداثي، رغم ما لقيه من استهجان سراً أو علانية، ورأى إن اسم مرواة لائق ودقيق، ثم يعرف "المراوة" بأنها فضاء سردي يرتبط بروابط الانتماء إلى السرد الحكائي بوصفه البنية الفنية الأشمل للقص، محلاة بمشاكلة الشعر ضمنها، الذي يسمح له بحرية التصرف بوظيفة خلق الأثر الذي سيكون نصياً، وحرية الانحراف بأصله ودلالته وانتزاع الواقعة من سياقها المجتزأ من الواقع.

ثم بعد هذا العرض التنظيري يشير الكاتب إلى عدد من المحاور البنائية التي تقوم عليها المرواة بوصفها فضاء حكائياً موازياً ومرادفاً للرواية والقصة، وهي سبعة بنود نتفق مع بعضها ونرى الآخر ذا وجهة نظر نسبية قد نختلف فيها معه، ومختصر الأول: بأن يقوم النص المسرود على نص موسيقي، نص موسيقي يتألف منه فيه"، فأنا أرى بأن لا مسوغ لذلك، فكل نص أو حدث مسرود يتأرجح تألقاً بين يدي مؤلفه أكان موسيقياً أم لا، والثاني: "إلغاء المقدمة الاستهلالية

الوصيفة، اعتقد بأن أي بدء هو مقدمة استهلالية وإلا لغدا السرد تهويماً، الثالث: "تشتت المبنى الحكائي وتغييمه، وأنا أضم صوتي إلى هذا البند الذي يشغل الذهن، فالذهن يجمع شظايا أي شيء مهما كان صغيراً مفتتاً ويجعل منه أثراً، فليس مهماً البداية والوسط والنهاية فالترتيبات التتابعية مملة بعض الشيء لأنها سهلة، الرابع: "الفضاء الحكائي وانتزاع المكان من سياقه الجغرافي التاريخي ووضعه في سياق ذهني، "قد نوافقه وقد نعارضه الأمر هنا نسبي، حيث يقول: الانفتاح الزمني المحكوم بالأمكنة المنتزعة، أي متعينة مكانياً ومنضبطة زمنياً، وهذا موجود في كل نص باتفاق، والخامس: هي نظرية ضيقة تدعو أن يكون الكاتب "أديباً وموسيقياً ونخبوياً بكل معنى الكلمة وليس مجازاً معنوياً وإلا فلا، وتدعو إلى ثقافة عالية، ويحق لهؤلاء الاشتغال بالمراوي والنصوص أو القص والروي، أي السرد الحكائي، وهم مؤهلون لاتخاذ مواقف ولديهم القدرة على منح الواقعات والأمكنة والشخصيات تمظهرها"، هذه نظرية متعالية فكل الناس خير وبركة، السادس: وهي تقنية نوافق عليها بكل ود وهي تدعو إلى "تداخل الراوي العليم بالراوي الذي يساوي الشخصية الرئيسية "أنا"، من خلال توظيف الكتابة بالحرف الغامض كما استعمل الحرف المائل باللاتيني، أي من دون أن يفصح بأنه يدعو إلى لعبة الضمائر في السرد، أو التلاعب بالأزمة التي جاءت في البند الثالث، السابع والأخير: تبني "لغة منحرفة تعبيرياً في تفاصيل العبارة"، يحرفها عن وظيفتها السابقة لجملة معروفة سلفاً ويتم تحويرها ولف عنقها إلى معنى آخر، ذكرت بعضاً منها أعلاه، هذا متعب ولكن له فيما يراه الكاتب لنفسه، ولكنه ليس شرطاً في اللعب بالسرد الحكائي بما يعرف بالمراوي، كما إن الجمل المحورة الجاهزة تقتل الإبداع والسلاسة السردية وتدفق الفيض الحكائي الخ.

ثم بعد عرض هذه البنود يتساءل الكاتب د. عمار أحمد: "ألا يحق لي أن أعيش خارج التوابيت، وأن أنعم بكبرياء المترفعين على الاحتماء بوضاعة خلافة الآخرين، وأن أتدفأ وحيداً خارج انتظام آخرين في برد المعاطف".

فأقول: أن له ذلك، فهو يحس بالبرد حتى خارج المعاطف، حسناً، فلنتابع، فلقد فسرنا الماء بعد الجهد بالماء.

كلمة أخيرة:

حسناً، من كل هذا، وهذا المنجز المسماة "المرواة" أقول بأنه لا داع لكل هذا، فالنصوص كلها تشتغل بأدواتها تلك التي تجمع كل عناصر الكتابة والسرد معاً، أما باتفاق أو دونه، بعلم أو دونه، بتجربة أو دونها الخ، فلا تحتاج هذه المرويات إلى كل هذا التنظير الضيق المحنط، لأنها بالأساس مفتوحة على الاتجاهات الستة بامتياز، وهي تتبع الكاتب أنى اتجه، حيث تظهر مدى قدرته ومدى الأحدوثة وتشعباتها وتفرعاتها.

كما أذكر بأن لا أسبقية للكاتب د. عمار أحمد في مرويات هذه النصوص أكثر من أنه ـ مشكوراً ـ أعطاها توصيفاً وأعطاها اسماً تعريفياً، فلقد كتبت العشرات والمئات من أمثالها، بأسلوب التداعيات والانزياحات الدلالية، إنما المشكل كان في التوصيف والهوية الإبداعية.

السلبي في هذه المراوي سيادة الضبابية والتهويم، أو كما سماها الكاتب "الغيمية"، فأي حدث أو شخصية ليس لها استقلالية أو بمعنى أصح كمالية، إنما هي تعاويم تماهي على الذاكرة، ومنجزات تهوم ليس لها بداية أو وسط

أو نهاية أو أي أفق معرفي أو قيمي، فلا هي مكتملة النمو ولا تشبع نهم القارئ المتلهف لمعرفة المصائر والطباع، معرفة الإحدوثات والأمكنة والبيئات وتفاعل الشخوص في علاقات وصراعات الخ، كل ما هناك ثمة جذاذات وشذرات مبثوثة هنا وهناك، حقيقة، لأنها ليست بقصة أو رواية ولا هي بشعر إنما هي مزيج من كل هؤلاء.

أخيراً، لقد عملت ما في وسعي للملمة الموضوع، وعملت جهدي للإمساك بكل الخيوط، ولكن بالتأكيد لم أوفق في الكثير منها لما لهذا النوع من التشتت والغموض، أما ما قيل بأن الترجمة خيانة للنص فأقول هنا بأن الاختصار أيضاً خيانة، ويمكن أيضاً أن بوصلة حدسي انحرفت في البعض الآخر فلم أتواصل مع الشفرات المبثوثة وذلك تابع لثقافتي وإطلاعي فأولت بما ليس فيها، لذا تجب العودة مرات لقراءة هذا النص الإشكالي الجميل..

□□

الهـــــرم وتاريخ العالم

□ إبراهيم كبّة *

ديباجة:

((كان حال أهل الفكر عصيباً، وأكثرهم شقت عليه المقاومة وسقط شهداء بين العلماء كما سقط شهداء بين رجال الدين، ولم تضع شهادتهم في هذا العصر المليء بالفظائع ولم تضع مثلهم فيه هباء)).

هيرمان هيسّه

حطّم الأغلال، تصدّى للريح واللئام، قاوم طواحين الهواء، المارد، العفريت. ((دون كيشوت)) فارسٌ حقاً و((أتيلا)) كان عاصفة يجب أن تنشد الحياة إنها هبة الله عبّر عما يضطرم في خاطرك. أيّة نزوة أو نزعة بمثابة كطعنة نجلاء. أبحث عن أسماء الأشياء، لا تيأس ولا تأس. إن المثل الأعلى حقيقة ساطعة وضاءة. انصرام اللحظات والأيام والحياة ربّما أدى إلى غاية، تريث لدى الأشكال. نسيم الصبا أثار الصبا بلا هند ولا الرباب تلألأت عيناه رغم أن معالم الأشياء كأبيه.

لقد حمّ أو إن الترع. تمضي الأيام شأن الأنهار شطر المحيطات. إنّه دنف تسرب منه عالم الماديات، إلى عالم أشد إبهاماً من ظلماء، أغار الشك، حاصره وقهره. ارتعش جفناه يتوالى على اللباب تشنج عنيف. تردد صدى همس خافت في الأعماق، كأنه شكوى. شيء ما مسّ شغاف القلب. هدأ واستكان. عاش في فضاء حكايات خرافيّة، تمكث بمفردك رغم الزحام. عزل، أعزلٍ، عزلاء، جولاته تحت جنح الظلام لم تثمر شيئاً ذا فائدة. كان الحدس والأحلام مطية الخيال، خلاء الشمال أم خلاء الجنون، سيّان، الزمان يمر سريعاً، طالما كان أشد دقة من الساعة، بيد أن المشكلات الجبريّة اضطرته إلى لون من ألوانٍ الفوضى. بدا له العالم فظّاً بعض الشيء وغريباً، وبدا أنّه استحال إلى كائن أشبه بالعملاق أطلس. الذي تروي الأساطير إنه دعامة الأرض، تمر لحظات صمت وسكون، يهمد اللباب والقلب.

* باحث سوري.

لا شك أن خطرات القلب وارتعاشاته ذات صلة بنأنأة الإنسانية والحياة عامة، لا شيء يطفر في فراغ ومن اللاشيء. إذا أثرى امرؤ ما أضاع طعم ولون الأشياء. أضاع بهجة النفس ومتعة الإحساس. ربّما كان خيراً ألا يولد الإنسان قط.

ـ احترس.

ـ أود فقط أن أصف شعوري.

ـ أنا لم أسبب لك أيّما أذى. أنا امرؤ لا خير فيه البتّة ولا خير منه البتّة.

أصابه إنهاك الأعصاب، نذر ما تلوح إن عاصفة على وشك أن تهب، وتنقضّ، هموم وانطباعات فيما يخص السلام تخالجه تلقائياً. بلا إرادة ولا شعور منه، ولا رغبة البتة. نزيف حاد نجم عن صراع عنيف في أعماقه. السلام والحرب أيهما أجدى؟! خضب الدم البريء أيادي اللئام، أشرع باب الجحيم، واحة الروح هاجرة ورمضاء، انتبه أشد الانتباه، ثم أثار قلقاً وغضباً وبلبلة. كان في أوج التعاسة. ها أنا ذا أشرح ثمة أحلام فقط، سارة أو مزعجة لا أطوار حياة تعقب أطواراً أخرى. المعرفة... اليقين يمنح الحرية ويمنح بهجة لا تضارع في النفس تمتزج مع إحساس مرارة يتخلل ابتهاج المرء، يتلازم ويلتحم به. توقن أن نظرية تناسخ الأرواح مجرد هراء، واعتقادات بدائيّة لا حيز لها من صحة. ربما انتابك ألم ممض لذلك، بيد أنها أغلوطة، ومثلما نحا بك ذلك إلى درب الآلام، نحا بك أيضاً بادئ الشأن إلى تحطيم الذات تحطيماً مازوخياً، إنه عالم قاس هائج، يمزق الأحشاء، أساطير الأوائل لم تك بمجملها حماقة، ثمة إثارة حقيقيّة، كأنها تبر في تراب. إن الحياة ليست تمثيليّة، إنها شيء أكثر أصالة من ذلك، وشيء هائل عظيم يترصد الإنسان، رغم شعاع السعادة هناك آلاف الأشياء التي يجب أن تقال حيال التعنت والإباء. أنت أشد أنفة وتعنتاً، تساورك رغبة ما أو نزعة ما أن تلتف مع تاريخ العالم رغم آفاقه وعاهاته بيد أنك تلبث أن تعدل وتنكب عن ذاك الطريق. غاص في لجّة تأملات سماويّة، أضاءت الفضاء والنفس يقظة طارئة، كأنها برق، وتلوح كأنها إنذار أو عظة، استمع إلى سكون وأنفاس المدينة في هدأة الليل، ترتسم على محياه علامات اندهاش واستغراب. عقد العزم على مراجعة مبادئ الأشياء، الأنا هي العالم، ما أعجب أمر فكرة، ثمة إغماء وإغفاء، وثمة يقظة وإحياء، وجد مشقّة؛ بل أحسّ حزناً وأسى، إنه لا يود إثارة الأنفس والقلق، وإنما نداء ضائع تاه في أعطاف التاريخ والعالم. وطلاسم الأشياء، لقد سلا التاريخ المدينة القديمة، وهام بين صراع الأقطاب، إنه حيوان له حس وذوق وشم ولغة شان سائر الأحياء الأخرى، والأشياء التي تنتظمها لغة خاصة وشيفرة لا نفقه منها شيئاً. ربما عاش قديماً في قاع البحار والمياه والأعماق المظلمة، أضحى ديدن ((إمام)) إغماض العين عن القذى. تراه بلغ أقصى غايات وتمام نهايات الأحياء. لا شك أنه جزء استوفى به العالم بعض حاجاته لأرب خافٍ. تساءل دائماً عن مغزى جريان العادة، وتوجس من معجزة. جهاز طرح البول، وجهاز الهضم، وجهاز التنفس، أجهزة شديدة الإبهام، خاصة إذا أضاف المرء الدماغ وجهاز الأعصاب والأفكار، رغم ذلك لا تصعر خدك لأن الإعجاز يحف بك. ولا ينهد سالباً دونك، لماذا عبد الإنسان قبل التوحيد إناثاً، بث النفس نخر الأعماق، استوى هيكلاً عظيماً بلا لباب ((إن شجرة تستحم بأشعة الشمس، حجراً تصدّع، وحيواناً وجبلاً. هذه كلها أشياء لها حياتها الخاصة وتاريخها إنها تحيا، تتألم، تتحدى، تتمتع، وتموت لكن ذلك كله يتجاوز طاقتنا على إدراكه)) انتظر ملياً شفاء بعض الأعراض. كان سلوك ((إمام)) ـ فيما غبر ـ ينبض حياة ورواء ثم لم يلبث داء غريب أن عقل سلوكه وفكره ولسانه شدّ ما ودّ أن ينظر إلى الأشياء والكون نظرة إيلاف واطمئنان، لكن تأرجح الشك حائل بين ما يروم، جد في تأملاته

جداً مريراً. كان شاحباً هزيلاً، الأشجان دثار ووطاء، بل غطاء ووطاء، حسب في بادئ الأمر إن الطريق تفرشه الأزهار، وتظلله الأشجار، ولكنه لم يلبث أن استبان أنه طريق شائك للغاية. إن قوى ومتانة أغلال المجتمع أجبرته على الإحجام عن مبادئه ومثله وقيمه. قال لنفسه:

ـ هذه مملكة الظلمات، أنظمة باليّة قائمة، وأسراب غربان.

وقال لذاته أيضاً:

ـ هذه حقيقة الحياة ولا مناص من الأقدام.

وذكر كلما جرى اسم ((شاعر زائف)) مقالة الحطيئة:

الشعر صعب وطويل سلمه

إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه

يريد أن يعربه فيعجمه

وذكر حكايات ((مقهى كتكوت وخطاب)) أفندي الشاعر الذي كان في عهد الملك ملكياً وفي عهد الثورة ثورياً وفي عهد الانفتاح انتهازياً. وكان يردد شطر بيت بمناسبة أو بلا مناسبة:

ـ قطط سود ولها ذنب.

وقال لذاته: ما أشبه الليل بالبارحة، ترنم الأطيار في الأسحار وتسبّح. ثم تأوي إلى شعاب الجبال والتلال والآجام والغياض. إنك لست شارداً، أنت هارب عاص. سلك مسالكاً تودي إلى الذلة والمهانة. تبرئة ضمير لا تغنيه ولا تضيره. أخذ ((إمام)) يمارس تمرينات روحانيّة شتى، حتى إلتاث عليه الأمر وأخنى عليه عبء الأيام. يا له من فراغ. تتيه في علياء بلا حد ولا ضفاف. ألقى أحجيّة على ذلك المأفون، قال له:

ـ أي شيء يجري بلا أقدام؟!

أجاب:

ـ النهر!!

قال له:

ـ كلا... إنه الثعبان!!

هذا حديث فارغ حتى الشمس...

ـ ذلك ما تظنه أنت.. إن له شأناً أي شأن.

ربما التقى الشتيتان، لماذا تجري خلف الأشياء الكبرى؟! الإنسان هنا خارج التاريخ، وخارج المكان والزمان، إنه اختصاراً خارج العالم. أتعتقد جاداً أنك ذو سلطان على المادة، وأنك سبرت غور الأشياء.

قعدت له وصحبتي بين ضارج

وبين العذيب بعدما متأملي

أوه.. لا.. لم يحدث قط أن شعرت بذلك، لكن لا تزال سعة. ظفر نيزوس حركات الكاهن وحركات الرقص الغريزي سواء. تملكه ذلك الإحساس الفظيع، أو تمالكته فظاعة الإحساس بما يجن طقس أدونيس. وشاية الهرم بأن أطلالاً وأوابداً برزت للعيان. وأنه ثمّة مؤامرة على تاريخ عالم برمته. أرقه، وبعث في نفسه سخطاً عارماً، بل ورث في نفسه غيظاً جارفاً. يوم الحانة ثم يؤوب بلا شراب ولا منادمة، لقد أرتوى، شاقك الاستماع إلى الأصوات الرخيمة والأغاني والأنغام. إنك نادم، تنوح حزناً وأسفاً، لقد ثارت البغضاء، وعداء قديم فيما سلف من أزمان، لقد أصابنا رزء وحيف، شدّ رحاله، الحياة محطة، اقتات من ثمار الشجرة المحرمة. لا سلاح لديه ضد ألد أعدائه، وكما قال حكيم ذات مرّة: ((لا أدري هذا شيء شديد الإبهام)). لست شيئاً نادراً، إذا كان الجمال ألم فإن أشقى الناس أهنا الناس. لقد حرم لذة الحياة، ولا طائل من وجوده، ومشاعر العزلة بلغت ذروتها، لقد مات قبل أن يفارق الحياة

الدنيا، انكفأ على نفسه، ازداد عزلة وأمعن في ذاته عميقاً، وتغلغل في سرداب النفس، إنه لا يرغب في الانسجام والوئام مع اللئام. ماذا جنى أولئك سوى إشاعة الرعب، وسلب الغنائم والأنفال، وهتك كرامة الإنسان وتلويث قداسة وكلمة الإنسان ابتغاء علو الشأن، ورفعة المنزلة والمكانة. إنهم أكثر زهواً واعتداداً بالنفس، وذوي ثقة لا نهائية في الطبيعة الإنسانية. إن المرض والجنون قد ارتفعا بالفلاسفة من مرتبة الإنسان العادي إلى مرتبة البطل. بدءاً من الحكيم البائس، يعيش الحكيم سعيداً هانئاً بلا أصحاب، ربّما خال اللئام أنك فارس شل الفزع نفسه وأعضاءه. إن النبات الغض يترنح برعماً ثم يترعرع. اجتاح أولئك اللئام أعمالاً شائنة ظلّت طي الخفاء، وظلّ أولئك بمنأى عن الخزي والعار، أو أن الخزي والعار دثرهما النسيان. وطأة الآلام تفوق طاقة الإنسان بمفرده، حيث يطيش الرأيُ الصائب، والفكر الثاقب مه... أيها الألم الذي يمزق الأحشاء، إننا نحيا على حافة الموت، يا له من عذاب حارق، قم بما يجب بلا ثرثرة ولا هرف ولا تبس، لا تقاعس بعدئذ، إنه الواجب المقدس. إن شئت أن تكون ورعاً وباراً. كان عمر ((ر)) يمر بالآية تخيفه وترهبه، ويلبث في البيت أياماً يكاد لا يبارحه، يحسبه الناس دنفاً. وكان في وجهه خطان أسودان من البكاء. ليته كان شعرة في جنب عبد مؤمن في دار الآلام والأحزان والأرزاء. ويح قلبي لا يساء، لأن الجوارح تبع للقلب، فما شأن من أحجمت جوارحه عن طاعته وهو يكابد آلام النزع والاحتضار، وشكران العرف يورث راحة الأبد. سعة الصدر هي سعة الصدر، وطاقته وعزيمته الإنسان لم تربّ بعد، أشم رائحة المنيّة، رغم ترامي الأطراف، وتضوع أريج الأزهار، يلف الخوف الإنسان، ترى ثمّة خطايا خطايا بلا غفران، ذكرى قاتمة تلاحقه، شجرة ذوت في الشتاء لفع عنقه بوشاح، كان البرد قارساً، ربما كانت تلك عادة لديه، لديه قناعات خاصة، هناك أشياء تحف بها هالة نورانيّة، أشياء ذات جاذبيّة لا تقاوم، رنا إلى التاريخ القديم. يجب أن يبدو حياً تارة أخرى ولو حتى في ذاكرته وخياله، شبح الكآبة يلازمه، وشكوك عقيمة لا تفتأ تنخر فكره، القلب لوح فارغ، والخاطرات نقش فيه.

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى

فصادف قلباً فارغاً فتمكنا

واللفظ يخرج بلا حطام ولا زمام، شعر العرب القديم، القرآن، أسفار شرح القرآن، أسفار التاريخ منذ آدم حتى نهايات الخلافة، كتب صفراء، إبداعات من شتى الأنحاء، أشياء لا تحصى يجذبه خفاء سحرها، وطيب نشرها، أصبح كهلاً ولا زالت تحذيرات والده الصارم تلازمه وتئز في أذنه. يدهم ناظريه الشارع الذي يعج حياة، جاء الخريف، توهج الأشياء صفراء وحمراء تحت أشعة الشمس، حمى هادئة تحدو به أن يتشبث بالحياة رغم تكسر السهام على السهام، والقنا على القنا، أصغى إلى ثرثرة قريبة منه:

- لا شك أن مجرى التاريخ أساس سياسة الحاضر الآن.

قال ذلك شاب أنيق الهندام.

- لا يعزبنّ عن خاطرك تأثير المصادفة.

- وأراجيف علماء الأخبار، الجبرتي مثلاً.

- هذا كلام راشد.

تسلل الظلام شيئاً شيئاً، اكتنف الحانة والآفاق، وبدت الأضواء وكأنها حشرجة، احتضار وسط الليل البهيم. شعر أنه ينأى عن شيء عزيز ونفيس، لم يأت بأية حركة، لأن الحركات غدت عديمة الجدوى — ولا شيء بإمكانه إعانة الكهل سوى تضرعاته على السماء العلى، ارتعاشة لاعج الغرام إرهاق وألم، الألم لذة واللذة ألم، معادلة إنسانية قديمة،

أصابه غشيان طارئ، طالما تحاشى خطاف الإثم وشصّ الأذى، لا ضير من الاستلقاء على أعشاب الحديقة تحت شجرة التوت، تماطى باسترخاء، ثمة نسيم عليل يداعب الأفنان، مثلما داعب الكرى أجفانه، كان حساساً للغاية، تابع طائراً يحوم في الفضاء بناظريه. أثناء انتمائه إلى أكاديمية بلاده تابع دراسة الفلسفة شغوفاً بها، بيد أن المرض أصابه في السنة الثانيّة، مرض شديد الإبهام عجز الأساة عن معرفة كنه ذلك الداء نتيجة تخلف الطب هنا، لا غير... آه... ما أشقاه. كان قد أوشك أن يغدو أكاديمياً، تماماً شبه ذلك الشاعر الزائف، الذي يفوه برطانة زين له هواه أنها شعر ثمين، كأنه عاصفة هوجاء، أو موجة عاتية تطير به، لا شيء عادي، العالم غريب، الأشياء لا تألف سريعاً لأنها لا عقلانيّة، الهزيمة تسري مع الدماء، استغرق في النوم، وغاص في أحلامه، يجب أن ينصب اهتمامه على الإرشادات التي توجه إليك، إرشادات هنا...

إرشادات هناك... هناك فتى ينفث دخان لفافته غير آبه لخطر الدخان في الحافلة، غريب أنه لم يثر استهجان أحد أو اهتمامه. ملأه إعجاب هادئ به، تمنى لو أنه استطاع أن ينفث دخان لفافة أسوة به.

ـ هيه... أيها المعاون... كأس ماء من فضلك.

تناول جرعة من الدواء، وعاد يغط في منامه، شتم الحانة التي قامت مقام المقبرة، واستغرب لم دعاها اللئام ((حانة الرشيد)) ترنح في سديم باهت تتراقص الأشياء أمام ناظريه.

ـ هيه... جرعة ماء من فضلك.

ـ إنه عطشان لا يروى له ظمأ.

قهقة البعض، صار عسيراً عليه أن يتكلم، استخذى ولاذ بالصمت، كان اسمه ((الحارث)) أنصبته الفاقة والحاجة ((يونس)) آواه الحوت في بطنه، وأنت لا تكاد تجد مأوى. كان جوهراً ذا كيان، لا كياناً ذا جوهر ولباب، الكون يجري في نظام دقيق ومحكم، ورجل حاف يفعمه حنين صاف شفاف لا شعوري نحو نقطة في التاريخ.

ساعة أسرج حصانه ويمم نحو الشرق والغرب معاً حتى أدرك أن الأرض كرويّة، رسم أزهاراً حمراء وطها لحم الطير والسمك في أتون قيظ لاهب. حتى الخبز الحاف أنضجه على رمال الصحاري وازداده رملاً وقمحاً ولظى، تهب الرؤى كأنها نسيم هامس داهئ تارة، وتعنف كأنها قصف رعد عاصف تارة أخرى. ثمة أصوات ناشزة وأصوات شبه أنغام موسيقيّة حالمة، اضطرب اضطراباً عنيفاً وسط عاصفة هوجاء في معركة الحياة الصاخبة، حقاً، عاش حياة هادئة وهانئة طوراً ما بيد أن تياراً صاخباً وعاتياً جرفه لازال يقاوم لأن الدم ينبض في عروقه، يرى أشكالاً تزخر بأعذب أنواع الحنان، تلوح تباشير بعد سبات، وسبيل ((الحارث)) استبان بعد لأي شاق. إن بدايات شرخ في غطرسة وعجرفة ألد أعدائه ولا الاستبصار، نفث مجموعة أشعار تحت عنوان ((قصائد)) إنه لباب الإنسان في تفوقه حين يقع في أسر عالم الأضواء والأنوار. حياة تتماوج فيها الانفعالات والعاطفة نسج قصائده تلك نسجاً شفافاً، لكنه يمور بالحياة والحركة. إن إرادة القضاء أحياناً نصل سكين يمزق الأحشاء، لعله عقاب أو تأديب أو تهذيب، لكنه ألم لاذع، أشعر أنه الرعب يدنو ويقترب شيئاً شيئاً، لأنه صراع عنيف وألم مبرح، ربما بزغ الفجر على أولادنا، أيّة بليّة تلك، إن أساس تشاؤمه ليس ازدراء العالم والذات. ربّما، وإنما إزدراء نتانة المجتمع الذي كان يحيا فيه، إن كل معاناة إشارة إلى منزلة عليا، تمر الأيام بلا آلام ولا هموم، ثم تتوالى النكبات تترى. ويلون النكد حياة ((الحارث)) القاتمة، أين تلك الأمسيات التي تترنح شجى وعذوبة ولطافة، تقوى لدى ((الحارث)) غريزة الموت وتتفوق على غريزة الحياة. حيث يحرر الموت الإنسان من عبوديّة المادة، ونقائص الحياة، إنه ضمير المحارب، الذي لا يألو يكافح الآفات

والعاهات، أراح ((الحارث)) تاج الشوك على هامة رأسه. إن إطراء الناسك مثل وضم العابث، لأن الإثم تمحوه التوبة والإنابة.

((أحسب الإنسان أن يترك سدى))، ليس هناك أمرؤ أحادي الجانب، لكن الزلل أساس العقاب، أي تطهير النفس من شائباتها ((روحان، واشكلاه، تقطنان، صدري)) كلا إن طريق الإياب، إلى المادة هو سبيل زائف لا يؤدي إلا إلى الآلام واليأس، إياب إلى البراءة وإلى أصل الأشياء، ونقاوة المبادأة. لكنه غوص حتى الأعماق في الأوحال، الحقيقة العارية يغدو حقاً عقيماً، كلا، إذا انصهر المرء في نار معرفة الذات. أمّا إن ران عماء الحياة على الأعين، فإن العالم يغدو حقاً عقيماً. الإنسان بلا قضيّة لا يعدو أن يكون مهرجاً أو بهلوان، لا تقل إنك لم تعد تكترث لأي معرفة أو إدراك إنه الترقب ونفاذ البصر، والعجز عن الرؤيا، واستبصار الحقيقة، ليت نهاية المطاف لا تكون أشد شؤماً من قذى الحياة. عالم الرمز والأشكال الإيحائية يغص بمعنى العالم والحقيقة البحث، كابد أشكال الاضطهاد الرهيب، وانكماش عزله عما يحف به من أنماط الحياة وألوان الحركات، إنها مسألة ترويض وإذلال، الأعمى الزنيم خال أنه ظفر، لا شك أنه إحساس أن، وإنه ربما هوى في المجاري لأنه عاجز عن رؤية الأشياء، لاسيما أنه يسير بخيلاء، ويشرئب كأفعوان، تخال أن أساريره انفرجت انشراحاً حالماً يقع ناظريك عليه، بينما يكون ساخطاً وممتعضاً، ودائب الشغب وإثارة الفتنة، وأية فتنة، فتنة شعواء. لا يهمه شرف ولا كرمة، ولا أي إحساس بخلال الإنسان الكريمة والنبيلة، لقد باع جميع الأشياء، ودس ثمنها في جيبه، كان يخال نفسه عبقرياً، ولا يقرأ سوى نصف ساعة يومياً، هذا إذا اضطره الواجب وضرورة الانتماء إلى عالم سام، اشتبك معه ((الحارث)) مراراً، ولا تزال الحرب ضاربة، كان يمضغ اللحم ف استمتاع حالم، تغمر المرء موجة تقزز لمرآه وحسب، لم يك إنساناً بل شيطاناً مريداً، يثير الامتعاض والاشمئزاز، ولا صاحب له سوى أهل الفتنة وأشباه الأنعام. غمر الظلام مسافات شاسعة لعلها ساعة حلم في قطار سريع أو طائرة نفاثة، كان زبداً بحرياً فارغاً، آه... أيها الساذج إنهم زبانيّة، وهذا أس المعاناة، ولغز المعاناة تملكته رغبة عارمة في الضحك، لأسباب أجل من أن تسمى.

كان الأعمى الزنيم غراباً من غرباء التاريخ، يحلو له النعيب، ويطيب له النشاز، كما يطيب له الإعوجاج والأمت، احتقان يؤول إلى اضمحلال بشيء بانتشاء أو متعة، إنه لا يجنح إلى اشتراكيّة عمياء بل يهفو إلى اشتراكيّة نيرة، إلى عدالة اجتماعيّة لا تغبن ولا تغمط أحداً حقاً، لأن حق امرئ أمانة في ضمير العالم برمته يهوى ((الحارث)) الألم، أم أن الألم يتعقبه ويتقصى أثره، ليس الألم شهوة ولا كان ((الحارث)) مازوشياً؛ بل إنه إضافة إلى ذلك تطهير للذات وتقديس للعلى، ثمة أفكار خاطئة تحيلنا غرباء بعضنا عن بعض، لا نستوي على شأن، آراؤنا شتى، اجتر أفكاري وأتغذى بها رغم وخز الضمير والباطن والأعماق، الصمت في الحلم هو الموت، والموت الصادق حلم أيضاً، ربما كان كابوساً، وربما كان رؤيا، لا أحد يدرك ذلك سوى الله في عليائه، أذرف عبرات غزيرة لأنه يجب أن أصوغ أسطورة الألم، أسطورة بناء الهرم وتاريخ العالم.

الروائـــــي (عـبد الرحمن منيف) في مرائــــي (جـورج طرابيشي) النقدية

□ سماح حكواتي *

ـ المقدمة:

حظي الروائي عبد الرحمن منيف بحظ وافر من الدرس النقدي العربي، من وجهات ملونة الرؤى، تاريخية، واجتماعية، ونفسية، ومقارنية، جاءت انعكاساً لمضمونات أدبه التي أولت التاريخ العربي والعلاقات الاجتماعية العربية والغربية عناية مهمة، فكان من أبرز من درس أدبه "محمد دكروب" ، و"سمر روحي الفيصل"، و"شاكر النابلسي"، ومحمد كامل الخطيب. وتميزت رؤية جورج طرابيشي النقدية لهذه الجوانب المتنوعة من أدب منيف، وقد درس صاحبها ثلاث روايات من منجز منيف الأدبي في ثلاثة كتب نقدية، من ضمن تسعة كتب نقدية أنجزها طرابيشي في ما يزيد على نصف قرن تقريباً،

وهي **كتاب "شرق وغرب، رجولة وأنوثة"(1)** 1977 ، وكتاب **"الأدب من الداخل"1978(2)** ، **وكـتاب "رمـزية المـرأة في الـرواية العـربية، ودراسـات أخـرى" 1981(3)**، ممـا يجعـل هـذه الدراسـات لـروايات منـيف: "الأشـجار واغتـيال مرزوق"(4)، و"شرق المتوسط"(5)، و"حين تركنا الجسر"(6) نوافذ أدبية ونقدية في آن معاً، على الحوار النقدي الأدبي العربي الممتد على مساحة جغرافية وزمنية واسعة.

---

* باحث سوري.

أولاً- دراسة رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" في كتاب "شرق وغرب، رجولة وأنوثة" (7)1977:

يعنى هذا الكتاب بدراسة العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب وتجلياتها نفسيا واجتماعيا وتاريخياً، وذلك بدراسته كلاً من أعمال "توفيق الحكيم"، و"سهيل ادريس"، و"محي الدين صبحي"، و"الطيب صالح" و"عبد السلام العجيلي"، وقد خص دراسته الأخيرة لرواية عبد الرحمن منيف "الأشجار واغتيال مرزوق"، التي صورت العلاقات بين الشرق والغرب من منظور جديد، يجد فيهما عالمين لا يمكن أن يلتقيا، ومن هنا تتميز هذه الرواية من سابقاتها بتركيزها على العوامل الداخلية والذاتية في تخلف الشرق.

علاقة الشرق والغرب – بحسب الرؤية الروائية - لم تكن محكومة بعداء تاريخي أو صراع بين الروح والمادة، أو مشروع انتقام، أو برضة حضارية استعمارية، أو بعقدة نقص، إنما محكومة بالهوة السحيقة التي تفصل بين عالميهما، فعدم لقاء الشرق بالغرب لا يعود لأن الشرق شرق والغرب غرب، "وإنما لأنهما لم يلتقيا قيل إن الشرق شرق والغرب غرب، وفي الواقع إن المسألة مسألة تاريخ لا مسألة جغرافية"(8).

يشير طرابيشي في نهاية دراسته هذه الرواية إلى أنه لم يلتزم حدود النقد الأدبي، لأنه اعتمد اختياراً مسبقاً واعياً للأعمال المدروسة، فقد أرادت هذه الدراسة أن تكون دراسة على صعيد الوعي أكثر من كونها دراسة على صعيد الأدب لسببين: "الدور الخطير للأدب في تشكيل الوعي، والدور الخطير للوعي في تشكيل التاريخ"(9).

قدم جورج طرابيشي في كتابه " شرق وغرب، رجولة و أنوثة " مجموعة من القضايا النظرية، بإشارات سريعة، تمحورت حول التجليات السردية لعلاقة الشرق العربي بالغرب الأوربي، وقد أشار " نبيل سليمان " إلى التشابه الواضح بين الأعمال المدروسة في هذا الكتاب الصادر عام / 1977 /، وكتاب " المغامرة المعقدة "(10) لمحمد كامل الخطيب الصادر عام / 1976 /. **ولاسيما في دراستهما رواية** "الأشجار واغتيال مرزوق "، وقد كانت دراسة طرابيشي سوسيولوجية - سيكولوجية، تتناول من منظور الوعي موضوعي الجنس والحضارة، فتلبس الثاني رداء الأول.

أما الخطيب فقد عني بالمستوى الفني لتجسيد علاقة الشرق بالغرب أكثر من طرابيشي، بمنظور جنسي العلاقة الحضارية بين الشرق والغرب أيضاً، لكنه لم يبلغ في ذلك مبالغة طرابيشي بتفسير الأعمال المدروسة من منظور جنسوي في تأويل العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب، فقد عني الخطيب بتقديم دراسة تعنى بالبيئة الاجتماعية خارج العمل وداخله.

لكن اختلاف المنطق يقود إلى اختلاف النتائج، لذا فإن ما توصل إليه الناقدان متشابه أحياناً، ولاسيما على مستوى تأويل الرموز، ومختلف أحياناً أخرى في التأويلات النفسية لطرابيشي، و التأويلات الإيديولوجية الطبقية للخطيب، فهل يمكن أن يكون طرابيشي مقلداً في دراسته محمد كامل الخطيب؟

إن اتفاق الناقدين في الأمثلة الطويلة التي ساقاها في دراسة رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" يقود إلى تأكيد هذا التقليد، لكن طرابيشي حاول الفرار من خلال تعميق الرؤى الفرويدية والماركسية التي قادته إلى تأويلات مختلفة، إضافة إلى ما يتمتع به من أسلوب نقدي مرن يستكمل عدته النظرية في المقدمة، ويسوق أدلته في التطبيق.

حرص طرابيشي في درسه هذه الرواية على الاستفاضة بموضوع الفهم القومي لعلاقة الشرق بالغرب، هذا الفهم الذي أشار إليه الناقد "محمد كامل الخطيب" في كتابه "المغامرة المعقدة" من خلال تفنيد مزاعم نظرية العود الأبدي، ورفضه اقتران استيقاظ الشرق بأفول الغرب، ناعتاً هذه الرواية بالرجعية.

قدم رؤية اجتماعية مقارنية للرواية، اجتهد فيها إنصاف الراوي وموقع الرواية من علاقات المثاقفة الحضارية بين الشرق والغرب، فقد كانت الرؤية إيجابية تستمد جذوتها من علائق واقعية لا تعنى بالرؤى الاستعمارية وعقد النقص إزاء الغرب، مما جعلها متفردة عن الروايات السابقة التي أسست لهذه العلاقة أدبيا وحضاريا.

ثانياً- دراسة رواية "شرق المتوسط" في كتاب "الأدب من الداخل" 1978(11):

يضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات النقدية التي نشرها جورج طرابيشي في مجلتي "الآداب" و"دراسات عربية" بين عامي (1958 -1959)، يجمع بينها اهتمام الناقد بصورة المرأة في المجتمع الأبوي، في كل من أعمال: "نوال السعداوي"، و"سميرة عزام" و"عبد الرحمن منيف" و"نجيب محفوظ"، و"توفيق الحكيم" و"عبد السلام العجيلي"، و"ألبرتو مورافيا".

عني جورج طرابيشي في دراسته الثانية تحت عنوان "عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة"، بتحليل مفهوم الرجولة المعنوي من منظور النقد النفسي للأدب، فرواية عبد الرحمن منيف "شرق المتوسط" التي رواها بضمير الأنا، تمثل ارتباطاً بالمجتمع الرأسمالي الذي كرس الحقوق الفردية لأول مرة، ومن هنا يفرق طرابيشي بين رواية الشرق ورواية الغرب، فهذه الأخيرة لا تلقي بالاً للارتباط بالمجتمع، لذا كانت فردية لا جماعية.

ومن هنا تؤرخ رواية منيف على صعيد الوجدان الفردي لشخص نكرة في التاريخ، وعلى صعيد الوجدان الجماعي تؤرخ لعصر هذا الشخص، الذي يعاني عقدة الخصاء، في ظل مجتمع أبوي تحكمه إيديولوجيا أبوية شرسة، حيث يجد في أمه التي تقوم بدور الأب أيضاً تهديداً لرجولته، فيتمرد على صورتها التقليدية في المجتمع الثالثي، يختار عالم الثورة والحزب لأنه فن رجولي خالص.

يخلص طرابيشي إلى أن هذه الشخصية عاشت علاقتها بعصرها من منظور تاريخها الشخصي، ومن منظور عقدها الشخصية، وعلاقته المشوشة بالإيديولوجية المتوارثة، لكن ذلك جعل شهادته على العصر صادقة.

ثالثاً- دراسة رواية "حين تركنا الجسر" في كتاب "رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى" 1981(12):

إن عنوان الكتاب يشي بانكفاء طرابيشي على النقد التفسيري الذي بدأه في كتابيه " الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"، و" لعبة الحلم والواقع"، لكنه يخلص في القسم الأول منه إلى الاتجاهين النفسي والواقعي الاشتراكي، في درسه كلا من أعمال "عبد الرحمن منيف"، و"مجيد طوبيا"، و"نجيب محفوظ"، و"فتحي غانم".

الدراسة الأولى تقارن بين نموذجين من أدب الرجولة لكل من الروائي "عبد الرحمن منيف" في روايته "حين تركنا الجسر"، و"أرنست همنغواي" في روايته "الشيخ والبحر"، وقد تجاوزت المقارنة حدود الشكل المتشابه إلى حد المطابقة، إلى حدود المضمون المختلف بين الروايتين، وقد علل طرابيشي اختلاف المضمون باختلاف منظور كل

من الروائيين إلى الهزيمة، ما يعكس اختلافاً في الواقع التاريخي، وهو موقف متفائل غربياً ومتشائم عربياً، "فإن شعوراً طاغياً بالحرية تتفجر به رواية همنغواي، بينما المذاق الوحيد لرواية عبد الرحمن منيف هو مرارة جبرية الهزيمة، وقدريتها"(13).

ولعل هذا ما تؤكده المقارنة بين الشخصيتين الرئيستين في الروايتين "سانتياغو نصار"، و"زكي النداوي"، فهذا الأخير ابن الهزيمة، لذا كان محكوماً بالعجز تاريخياً، مع أنه لا يقل ذكاء عن نصار.

ويرى طرابيشي في مواقف الشخصيتين من الهزيمة مقولات فلسفية تتعلق بالعلة والمعلول، والسببية؛ إذ يفندها طرابيشي ليفسر مواقف الشخصيات في ضوئها.

ويخلص إلى أن انعدام الحوار في رواية منيف مقارنة بحيوية الحوار في رواية همنغواي، ينجم عن ذاتية النداوي التي تبتلع موضوعية العالم، فبطل همنغواي "يقيم في موضوعية العالم، بينما العالم في رواية منيف هو الذي يقيم - مهما تكن درجة موضوعيته - في ذاتية زكي النداوي"(14)، ما جعل رواية همنغواي أدباً مفتوحاً، في حين كان أدب منيف مغلقاً.

تبدأ لغة النقد النفسي في هذه الدراسة بتثمين مفهوم الرجولة، وخصائها، وذلك بتحليله رموز الأسلحة التي استعملتها الشخصيات الفنية تحليلاً نفسياً يحيلنا على رموز فرويد.

يعقد طرابيشي ـ من جهة أخرى ـ مقارنة بين هذه الشخصية "نصار"، وشخصية "رجب إسماعيل" في رواية منيف " شرق المتوسط " التي درسها في كتابه الآنف الذكر – "الأدب من الداخل"(15)، فرجب إسماعيل إثبات على أن الرجولة ممكنة في عصر الهزائم، في حين إن النداوي شهادة على أن الرجولة والهزيمة لا تجتمعان، لذا فإن عصر الهزيمة هو عصر خصاء، وسيعيشه كذلك إنساناً معصوباً مازوخياً.

وهنا يجد طرابيشي أن التفنن بالألم المعنوي بلغ حد الإبداع، فهو ألم باحث عن الاغتسال والتطهر، ما يجعله "مولداً للذة، من حيث إنه وسيلة تكفير، ووسيلة تطهير"(16).

ويخلص من قراءته النفسية لشخصية "زكي النداوي" إلى أن عصابه جماعي لا فردي لأن البداية هي "هزيمة حزيران"، وهي مناخ عام لا فردي، ما يجعل هذا العمل أعمق عمل أدبي كتب عن هزيمة حزيران، لأن منيف تمكن من "تفريد العصاب الجماعي، وتركيز جميع إحداثيات البناء الدرامي للرواية على نقطة التصالب بين مصير الفرد ومصير الجماعة، فإنّ ما يأسرنا في زكي النداوي ليس كونه إنساناً مهزوماً، بل كونه إنسان الهزيمة"(17) .

يفطن طرابيشي إلى أن بداية العصاب، لا يمكن أن تكون الهزيمة، أو محاولة نسف الجسر، لأن العصاب، ومنه المازوخية والسادية والنرجسية، ينشأ - وفقاً للمدرسة الفرودية - في سنين الطفولة الأولى، لذا يعود إلى تحليل صورة الأب الذي يلعب الدور الرئيس في تكوين الضمير الأخلاقي للإنسان (أناه الأعلى)، ومن هنا تعكس أزمة الضمير عند النداوي، أزمته مع السلطة الأبوية؛ إذ يستبطن إيديولوجياته المتمثلة بالأب، فيجعل من هزيمة حزيران هزيمة للرجولة التي يلخصها النداوي بشخصه.

إن ازدواجية المنظور الذي يرى من خلاله طرابيشي أزمة النداوي، قادته إلى نتيجتين مختلفتين، فالاتجاه النقدي الواقعي قاده إلى جعل هزيمة حزيران سبباً في هزيمته ذاتياً، أما بالمنهج النفسي الفرويدي، فيجد أن عقدة اوديب سبب في هذا العصاب، لكنه يرجح كفة التفسير

الثاني من خلال تفسير الرموز الجنسية في الرواية.

ويذهب طرابيشي إلى أن هذه الشخصية اخترعت عصابها اختراعاً، لكي تحرر نفسها من الإحساس بالذنب، لذا فإن الجريمة الأوديبية التي ارتكبها طفلاً، وجريمة هزيمة حزيران التي ارتكبها رجلاً، جرى التكفير عنهما عندما دفع الثمن فادحا. "وهو بإسقاطه هواجسه كافة على جريمة الجسر الواقعية أعطى صراعاته العصابية نبرة تصعيد أخلاقي والتزام اجتماعي تخاطب فينا حسنا القومي الجريح فعلاً من الهزيمة الحزيرانية "(18).

إن المقبوس السابق مثلاً ينفي بمفرده أن يكون طرابيشي قد انتهج منهجاً نفسياً فقط في قراءة هذه الرواية، ومن ثم لا يمكن تفسير أسباب إغفاله الإشارة إلى المنهج الواقعي الإيديولوجي إلى جانب المنهج النفسي في دراسته(19).

يتجلى تأثر طرابيشي في هذه الدراسة باتجاه النقد المقارن، في مقارنته روايتي منيف وهمنغواي، فضلاً عن تأثره بالاتجاهين الاجتماعي والنفسي في تفسير البناء الفني للشخصيات الروائية ومصائرها.

فقد اجتهد طرابيشي في توظيف التحليل النفسي في خدمة التحليل الاجتماعي المؤدلج، في نقده الأدبي، منسجماً مع طروحات منظري التحليل النفسي في النقد الذين لم ينكروا كمون سلطة الإيديولوجية وثقل التاريخ ثقلاً لغوياً وإرثاً رمزياً داخل عمليات التحليل النفسي(20).

منحت القراءة النفسية التي قدمها من هذا المنظور بعداً آخر للنص الأدبي المدروس، فالنص الأدبي هو صياغة تخييلية للماضي، لذا تضفي هذه القراءة في سياقها الإيديولوجي، إضاءة على الرؤى الفكرية العميقة التي حملها كل نص.

تضمن هذا الكتاب، شيات نقدية متنوعة: نفسية واجتماعية وتفسيرية، لكنها عنيت جميعاً بكشف إيديولوجية المجتمع الأبوي إزاء المرأة.

لم يشر طرابيشي إلى منهجية كتابه، لكن عنايته برصد العقد النفسية الظاهرة والباطنة لدى الشخصيات الفنية غالباً، ومبدعيها أحياناً، وربط هذه العصابات بالهزيمة الحزيرانية، مؤشر قوي على طريقته التي تدعم المنهج النفسي في النقد بآخر إيديولوجي، مما يمنح القراءة النفسية معطيات جديدة تفارق الحركة النقدية السائدة منذ ستينيات القرن الماضي، والتي غلبت عليها الطوابع الفكرية الماركسية والوجودية.

كما عني طرابيشي بتطوير المنهج التفسيري في النقد، بتأويل المرموزات، والاهتمام بدور المتلقي في عملية التأويل، من خلال تأويل انفعالاته النفسية إزاء العمل الأدبي(21)، وتلك طريقة في النقد الأدبي، نادى بها أوستن وارين في كتابه "نظرية الأدب"(22)، مما ينفي ما جاء به د. محمد عيسى في بحثه " ظواهر الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث"(23) عن تغييب طرابيشي دور المتلقي في نقده.

إن اهتمام طرابيشي بانفعالات المتلقي يعزز منهجه النفسي من جهة، كما يمهد لاستقبال نظرية جديدة في النقد العربي الحديث آنذاك، فالمزاوجة بين المنهجين الاجتماعي والنفسي، تجعل المتلقي غير قادر على فصل أحدهما عن الآخر إجرائياً، ما عدا بعض القضايا النظرية، فصلاً بقصد الدراسة، ولعل أبرز هذه القضايا التي طرحها طرابيشي في كتابه هي:

1. الفن والحالات المرضية النفسية:

يفرق طرابيشي بين العصاب في الفن، والعصابات النفسية المرضية الحقيقية خارج الفن، ومن ثم يفرق بين الشخصيات الفنية

والشخصيات الحقيقية خارج العمل الفني، من جوانب عدة؛ أولها أن كل ما نعرفه عن الشخصية الفنية مصدره الفنان، وبالتالي لا يمكن استنطاقها على سرير التحليل النفسي، لاكتشاف المفاجآت المختزنة في لا وعيها، فكل المعطيات عن أعماق الشخصيات الفنية يبذلها الكاتب دفعة واحدة، بحيث لا يستطيع الناقد استيلاد معطيات جديدة، إنما يمكنه استيلاد تأويلات جديدة للمعطيات القائمة، وهذا هو الفرق الثاني، أعني المسافة التي يمكن للتحليل النفسي للشخصيات الفنية أن يصلها؛ إذ لا يمكنها أن تصل حدود اللاوعي التي يصلها التحليل النفسي للشخصيات الحقيقية، وهذا ما يقودنا إلى الفرق الملحوظ بين التحليل النفسي للشخصيات الفنية، والتحليل النفسي للفنان.

فإذا كان التحليل النفسي للشخصية الفنية مقيداً بمعطيات واعية يقدمها المبدع نفسه، فإنه لا ينضب في تحليل شخصية الفنان نفسياً، فمهما حاول المبدع تقييد الشخصيات الفنية بوعي موضوعي، "فلا بد أن يتسرب إلى رسمه هذا شيء من وعيه الذاتي أو لا وعيه، ومهما استقل عن بطله فلا مناص من أن يكون متماهياً وإياه في جانب على الأقل من جوانب شخصيته"(24).

فالمحلل النفسي يعود إلى بداية البدايات التي تختلف قطعاً عن تلك التي يدعي المريض أنها البداية، أما الناقد الأدبي، فيجب عليه التعامل مع وعي الشخصية الفنية، لأن لا وعيها - إن كان موجوداً- كامن في وعي مبدعها – أو لا وعيه – وليس كامناً فيها.(25)

2. المنهج التحليلي النفسي، ودوره في قراءة الفن والحالات المرضية:

يرى طرابيشي أن المنهج التحليلي النفسي متمايز بين استخدامه في قراءة عمل فني، وقراءة حالة مرضية واقعية في المجتمع. فهو منهج إفقار في تطبيقه على الحالات المرضية في المجتمع، لأن همه كله ينحصر في تجريد المريض من عقده الواحدة تلو الأخرى، وفي ردها جميعها إلى أصل واحد.

أما تطبيقه على الأعمال الفنية، فهو يجعل منه منهج إغناء، لأنه يضيف إلى العقدة الظاهرة عقداً أخرى باطنة، ويجعل للعمل الفني مستويات عدة للقراءة والتأويل، ويعطي كل مستوى منها بعداً عميق الغور، بمثل العمق الذي يعطيه اللاشعور للشعور(26).

تلك كانت أهم القضايا التي نظر لها طرابيشي، ولعل أبرز المؤثرات الاجتماعية والنفسية العالمية التي تجلت في كتابه، تمحورت حول محورين اثنين: **الرجولة والأنوثة.**

إن درس مفهوم الرجولة من منظور طرابيشي، يتناول جوانب نفسية لخصاء الرجولة الذي يعانيه بطل رواية "حين تركنا الجسر"، ويربطه بمستويين: الأول نفسي يرده إلى سنين الطفولة التي نشأت فيها عقدة أوديب وتطورت، والثاني اجتماعي، واقعي اشتراكي، يرتبط بهزيمة حزيران التي كتب منيف في ظروفها هذه الرواية، مما جعل الهزيمة فردية وجماعية في آن معاً.

وهو في هذا يبدو متأثراً بكل من : فرويد، ويونغ، فرويد الذي طرح موضوع الخصاء ووهمه، أي ما سماه: عقدة الخصاء(27)، وقد فرق بينها وبين عقدة أوديب، فوجد أنهما تتعارضان من حيث إن التهديد بالخصاء يضع حداً لعقدة أوديب لدى الغلام(28)، لكن طرابيشي يتجاوز هذا الفرق فيصف شخصية النداوي بالأوديبية، ويضيف إلى هذه العقدة عقدة وهم الخصاء، مغفلاً بذلك هذا الفرق وما يمكن أن يقود إليه وصف "النداوي" بهاتين العقدتين اللتين لا يمكن أن تجتمعا بحال من الأحوال.

يضاف إلى عقدة الخصاء وعقدة أوديب اللتين يحللهما طرابيشي في دراسته الشخصيات الأدبية ـ معبراً عن مؤثرات فرويدية ـ عنايته برصد مؤثرات مثل المازوخية، وهي عكس السادية، تشير إلى التلذذ بإيلام الذات وتعذيبها، في الشخصيات.

يعبر ما سبق عن تأثره بجوانب من علم النفس الفردي الفرويدي، الذي عني به طرابيشي إلى جانب عنايته بالعصاب الجماعي الذي أفرزته الهزيمة متأثراً بعلم النفس الجماعي الذي وضعه كارل غوستاف يونغ.(29)

وما نلاحظه في دراسته مفهوم الرجولة، طغيان التحليل النفسي على التحليل الاجتماعي

لقد نهج في نقده النفسي والاجتماعي منهجاً داخلياً / خارجياً، يعنى بدراسة الشخصيات الفنية نفسياً، كما يعنى بدراستها في محيطها الفني من جهة، ويربط بينها وبين المحيط الاجتماعي الخارج عن العمل، أي محيط المبدع، وقد وجد ضالته غالباً بواقع هزيمة حزيران النفسي والاجتماعي في آن معاً.

تابع جورج طرابيشي ما بدأه في كتابه "شرق وغرب، رجولة وأنوثة" من تأثر بموضوعات النقد المقارن في نقده الإجرائي، وذلك من خلال مقارنة بعض الأعمال العربية المدروسة بأعمال أخرى غربية، وقد تجلت في كتابه بمقارنة أدب الرجولة في رواية "حين تركنا الجسر" لعبد الرحمن منيف، بنموذج آخر من أدب الرجولة في رواية "الشيخ والبحر" لآرنست همنغواي(30)

هي دراسة توضح علاقة نقده النفسي والواقعي، بالنقد المقارن، كما توضح تأثره بالمدرسة السلافية في الأدب المقارن، التي لا تشترط وجود تأثر وتأثير بين الأدبين المقارنين من جهة، كما تميل إلى تعاليم ماركس من جهة أخرى، مما ينسجم مع تأثره بالاتجاه الواقعي الاشتراكي في النقد.

ثالثاً ـ الخاتمة:

تنوعت صورة عبد الرحمن منيف في مرائي جورج طرابيشي النقدية، بتنوع أدب منيف المدروس، وتنوع المنهج النقدي الذي استخدمه طرابيشي في هذا الدرس. وقد كانت تلك الصورة منسجمة مع الأطوار النقدية التي مر بها طرابيشي في مؤلفاته كلها.

فكتاب "شرق وغرب رجولة وأنوثة" عني بمزاوجة المنهج النفسي في النقد الأدبي بالمنهج الواقعي الاشتراكي، إلى جانب تأسيسه للنقد المقارن الإجرائي وإن لم يستخدم هذا المصطلح، وقد خلص إلى رؤية موضوعية قدمها منيف في روايته "الأشجار واغتيال مرزوق"، أي رؤية الشرق للغرب وصورة هذا الأخير في الثقافة العربية، وهي رؤية تحررت من عقدة النقص والدونية والنزعات الانتقامية إزاء الدول الاستعمارية.

أما كتاب "الأدب من الداخل" فقد قدم رؤية سريعة لرواية "شرق المتوسط" والجدير بالذكر أن هذا الكتاب هو باكورة التأليف النقدي لطرابيشي، وهو مجموعة المقالات التي نشرتها مجلة الآداب في مطلع النص الثاني من القرن العشرين، مما يسوغ عنايته بالمنهج التفسيري والواقعي الاشتراكي مع بعض المؤثرات النفسية أيضاً في درس هذه الرواية، فقد اكتفى بتوصيف الرواية، ثم بحث في صورة الرجولة كما جسدتها رواية منيف، في ضوء علاقتها بإيديولوجيا المجتمع الرأسمالي، وهي صورة لم تتحلل من محمولاتها التاريخية الإيديولوجية.

ولعل دراسته رواية "حين تركنا الجسر" في كتابه "رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات

أخرى" أغنى دراسة قدمها طرابيشي عن منيف... فهي دراسة مستفيضة عنيت بجوانب متعددة من الرواية من منظورات نفسية ومقارنية وإيديولوجية... حرصت على الربط بين نكسة حزيران ومؤثراتها النفسية على الشخصية الرئيسة في الرواية، مع اجتهاده في مقارنتها برواية آرنست همنغواي "الشيخ والبحر" .. وهو في دراساته آنفة الذكر حرص على تقديم رؤى داخلية/خارجية للنص المدروس تعنى بالبيئة الفنية داخل العمل الادبي، وتربط بينها وبين البيئة الخارجية أي بيئة المبدع النفسية والاجتماعية.

المصادر والمراجع والإحالات:

(1) طرابيشي، جورج، 1982ـ شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. ط3، دار الطليعة، بيروت، (192ص).

(2) طرابيشي، جورج، 1978ـ الأدب من الداخل. دار الطليعة، بيروت.

(3) طرابيشي، جورج، 1981ـ رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى. دار الطليعة، بيروت، (181ص).

(4) منيف، عبد الرحمن، 1977ـ الأشجار واغتيال مرزوق. دار الحرية، بغداد.

(5) [1] منيف، عبد الرحمن، 1975ـ شرق المتوسط. المؤسسة العربية للنشر، 1999، ط12.

(6) منيف، عبد الرحمن، 1987ـ حين تركنا الجسر. ط4المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

(7) طرابيشي، جورج، 1982ـ شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية. ط3، دار الطليعة، بيروت، (192ص).

(8) طرابيشي، جورج - شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص191.

(9) المصدر السابق نفسه، ص192.

(10) الخطيب، د.محمد كامل، 1979 - المغامرة المعقدة. وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق

(11) طرابيشي، جورج، 1978ـ الأدب من الداخل. دار الطليعة، بيروت.

(12) طرابيشي، جورج، 1981ـ رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى. دار الطليعة، بيروت، (181ص).

(13) طرابيشي ، جورج، 1981 - رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى. دار الطليعة، بيروت، ص [8].

(14) المصدر السابق، ص [16].

(15) طرابيشي، جورج، 198 . الادب من الداخل. دار الطليعة،

(16) المصدر السابق، ص 27.

(17) المصدر السابق، ص29.

(18) المصدر السابق، ص45.

(19) أشار طرابيشي إلى أنه اتبع في هذه الدراسة المنهج التحليلي النفسي، للمزيد: ص46.

(20) أبو هيف، د. عبد الله، 2006ـ الاتجاه النفسي في النقد السوري. الموقف الأدبي. تموز، ع: 423، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص16.

(21) للمزيد: طرابيشي، جورج، 1981ـ رمزية المرأة في الرواية العربية، ودراسات أخرى. دار الطليعة، بيروت، ص165.

(22) وارين، أوستن، ورينيه ويلك، 1981. نظرية الأدب.

(23) عيسى، د. محمد، 2002ـ ظواهر الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث. مجلة جامعة البعث. جامعة البعث، ص33.

(24) طرابيشي، جورج، 1981ـ رمزية المرأة في الرواية العربية، ص28.

(25) المصدر السابق، ص28

(26) المصدر السابق، ص46، بتصرف

(27) فرويد، سيغموند، 1981ـ المختصر في التحليل النفسي. تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص61.

(28) المرجع السابق، ص65.

(29) فرويد، سيغموند، 1979ـ مساهمة في تاريخ حركة التحليل النفسي. تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص37.

(30) للمزيد مراجعة الفصل الأول من الكتاب، ص6

□□

التوظيف الشعري للغة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة

د. محمد عبدو فلفل *

استهلال:

للغة وظائف متعددة، وتعددها كما يوضح رومان ياكبسون(1) لا يعني تنافيها؛ بل يعني تعايشها في الغالب مع هيمنة إحداها على سائرها هيمنة يحدد طبيعتَها نوعُ الخطاب أو الغرض الأساسي من إنجازه، علماً أن هيمنة وظيفة محددة على النص بهذه الرؤية تعني بالضرورة أن يصطبغ بالمعالم الأسلوبية التي تخدم أداءه لتلك الوظيفة المهيمنة، فالخطاب العلمي مثلاً وظيفته المحورية توصيل الأفكار وإفهامها، مما يستوجب اتسامه بالموضوعية وهيمنة السمات المشتركة بين الناس عامة في استعمالهم النفعي للغة، وفي مقدمة ذلك الوضوح والمباشرة وتسلسل الأفكار والمعنى الواحد والتخفف ما أمكن من المجاز والترادف وغير ذلك مما يفضي بالخطاب إلى تعدد معانيه وتداخلها. والمقابل النقيض تقريباً للخطاب العلمي هو الخطاب الفني الذي تهيمن عليه الوظيفة الجمالية أو الشعرية، وهي وظيفة معنية بالضرورة بتصوير التجربة الذاتية للأديب،

مما يستوجب تخفف هذا الخطاب من السمات الأسلوبية المشتركة بين الناس في استعمالهم النفعي للغة، وغالباً ما يتجلى هذا التخفف بعدم المباشرة وبتعدد المعاني وتداخلها، والتعبير عن المعاني الثواني بالمعاني الأول، أي بما يعرف بمعنى المعنى، وقوام ذلك المجازات والمترادفات والحشو الفني والعدول بالعنصر اللغوي عمّا وضع له في الأصل، إلى غير ذلك(2) من التقنيات الأسلوبية التي تضفي على النص الأدبي خصوصية لغوية تمكنه من التعبير عن خصوصية التجربة الفنية للأديب أو الشاعر.

وفي ضوء ما تقدم بات من المسلم به أن من أوليات فنون القول عامة والشعر خاصة أن يستثمر المنشئ اللغة استثماراً خاصاً، يمكنه من

---

* باحث سوري.

أن يسبغ على خطابه تفرداً لغوياً يتماهى وخصوصية تجربته الإبداعية، ويعبر في الوقت نفسه عن هذه الخصوصية.

وانطلاقاً من هذه المسلمة تأتي قراءتنا هذه لقصيدة (النكبة) لعمر أبي ريشة مع إسهامات سابقة(3) في سياق التدليل على فرضية أنّ الخصوصية اللغوية للتجربة الشعرية، والمنجزةَ لجمالية الخطاب الشعري لا تعني انعتاق الشاعر من أسر مرجعية النظام المجرد للغة بقدر ما تعني أن يستثمر المعطى المجردَ لنظام هذه المرجعية وضوابطها استثماراً خاصاً، يمكن العمل الشعري مع لوازم أخرى من إنجاز التجربة الفنية، لذا نسعى في هذه القراءة إلى أن تربط برؤية نصية تكاملية عناصر التشكيل اللغوي على اختلاف مستوياتها بما تحمله من معالم الجمالية في هذا النص، وذلك مساهمة في إرساء تقاليد منهج في نقد الشعر يحرص الداعون إليه على أن يكون عربي النكهة والأدوات، بقدر ما يحرصون فيه على الإفادة من مناهج الآخر، مما ينأى بهذا المنهج عن أن يكون أصداء مرحلية هجينة ومبهمة لمعطيات تلك المناهج الغربية والغريبة المتتالية والمتباينة(4). إنه التحليل النحوي، أو التحليل اللغوي للنص الأدبي، وهو منهج لا يدّعي أنه الوحيد أو القادر على استيفاء كل جوانب النص المدروس، بل يزعم أنه أكثر مناهج النقد الشعري كفاءة وديمومة، وأكثرها واقعية واستجابة لخصوصية النص الشعري وطبيعته، وذلك إذا ما توافر للممارسة النقدية ما يستجيب لها من الذائقة الفنية، ومن الأدوات المعرفية والمنهجية، وبهذا التوجّه نحلل في هذه القراءة القصيدة التالية(5) التي كتبها عمر أبو ريشة إثر نكبة العرب بقرار تقسيم فلسطين عام ثمانية وأربعين وتسعمئة وألف:

أمتي هل لك بين الأمم
منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطرفي مطرق
خجلا من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهمي عابثا
ببقايا كبرياء الألم
أين دنياك التي أوحت إلى
وتري كل يتيم النغم
كم تخطيت على أصدائه
ملعب العز ومغنى الشمم
وتهاديت كأني ساحب
مئزري فوق جباه الأنجم

*****

أمتي كم غصة دامية
خنقتْ نجوى علاكِ في فمي
أيُّ جرح في إبائي راعف
فاته الآسي فلم يلتئم في
الإسرائيل تعلو راية
حمى المجد وظل الحرم
كيف أغضيتِ على الذل ولم
تنفضي عنك غبار التهم
أوما كنت إذا البغي اعتدى فيم
موجة من لهب أو من دم
اقدمتِ وأحجمتِ ولم اسمعي
يشتف الثار ولم تنتقمي

نـــوح الحزانـــى واطربـــي

وانظري دمع اليتامى وابسمي

ودَعِـــي القـــادة في أهـــوائها

تتفانـــى في خـــسيس المغـــنم

ربَّ وامعتـــصماه انطلقـــت

مــلءَ أفـــواه البـــنات اليـــتم

لامـــست أسمـــاعهم لكـــنها

لم تلامـــس نخـــوة المعتـــصم

أمـــتي كـــم صـــنم مجدتـــه

لم يكـن يحمـل طهـر الـصنم

لا يـــلام الـــذئب في عدوانـــه

إن يـك الراعـي عـدو الغـنم

فاحبسي الـشكوى فلولاك لما

كـان في الحكـم عبيدُ الدرهم

***

أيهـا الجـندي يـا كـبش الفـدا

يـــا شـــعاع الأمـــل المبتـــسم

مـــا عـــرفت الـبخل بالـــروح إذا

طلبـتها غـصص المجـد الظمـي

بـــورك الجـــرح الـــذي تحملـــه

شـــرفاً تحـــت ظـــلال العلـــم

يبدو من تحليل عناصر التشكيل الجمالي اللغوية لهذه القصيدة أن أبرز مفردات شعريتها مخزون عاطفي أعمق وأغنى وأعقد مما يمكن أن نـشعر بـه حيال قـراءتها قـراءة عارضـة أو شـارحة، وذلـك لمـا يلاحـظ فيها مـن الوضـوح اللفظي، والبعد عن المعاظلة التركيبية، والإبهام أو التعقيد المعنوي، وعدم التعويل على الصورة الفنية المعقدة أو المركبة، أو المجازات اللغوية البعيدة، مما يوهم بأن النص أقرب إلى المباشرة والوضوح، وإذا كان المرء لا يستطيع أن يتنكر لانطباعات أولية تنسجم وهذه السمات في هذا النص فإنه يشعر أن هذا الوضوح وتلك المباشرة لا يعنيان أننا أمام نص تقليدي بسيط؛ بل يعنيان أنهما مظهر من مظاهر اقتداره الفني الذي تتراءى أجلى مظاهره بتقديم المخزون العاطفي العميق والمتباين والمتداخل بلبوس لغوي يوهم بالبساطة والوضوح والمباشرة، مما يحمل على القول بأن القصيدة التي بين أيدينا ينصفها إلى حد بعيد قول روزنتال (الشعر شأنه شأن أية خبرة إنسانية يبدو بسيطاً في ظاهره على الغالب، لكنه بالرغم من هذا متأصل في أعماق أعماق ما تصل إليه المشاعر بعمليات الترابط والتداعي بينها)(6).

الضمائر ثنائية تؤول إلى الوحدة:

ومما يؤيد مزاعمنا هذه أن الضمائر في هذا النص تكشف عن صراع نفسي وعاطفي، يوضح بقـدر مـا يـؤكد أن التوتـر النفـسي وصـراع العواطـف وتـنازعها مرتكـز أساسـي مـن مرتكزات العمل الإبداعي، فهذه القصيدة نص غنائي تقوم بنيته السطحية على صوتي المتكلم والمخاطب، متكلم مفرد يمثل صوت الشاعر، المهيمن في أبيات المقطع الأول حيث يقول أبو ريشة:

أمـــتي هـــل لـــك بـــين الأمـــم

منـــبر للـــسيف أو للقلـــم

أتلقـــاك وطـــرفي مطـــرق

خجـــلا مـــن أمـــسك المنـــصرم

ويكـاد الدمـع يهمـي عابـثا

بـبقايا كـبرياء الألم

أيـن دنـياك الـتي أوحـت إلى

وتـري كـل يتـيم الـنغم

كـم تخطـيت علـى أصـدائه

ملعـب العـز ومغنـى الـشمم

وتهاديـت كأنـي سـاحب

مئـزري فـوق جـباه الأنجـم

وأما ضمير المخاطب المفرد فيمثل صوت الأمة، وهو ما نلاحظ حضوره في سائر أبيات القصيدة، وخاصة قول الشاعر:

كيف أغضيتِ على الذل ولم أو

تنفـضي عـنك غـبار الـتهم

مـا كنت إذا البغي اعتدى فيم

مـوجة مـن لهـب أو مـن دم

أقـدمتِ وأحجمـتِ ولم اسمعـي

يـشنف الـثأر ولم تنتقمـي

نـوح الحزانـى واطربـي

وانظـري دمـع اليتامـى وابـسمي

ودَعِـي القـادة في أهـوائها

تتفانـى في خـسيس المغـنم

ويبدو أن تعويل أبي ريشة في هذه القصيدة، على صوتي المتكلم والمخاطب، يستجيب لطبيعتها الغنائية المنبرية التي تصدر بمباشرة تصعيدية عن القلق النفسي، وعن صراع الأنا مع الأمة، بل صراع الأمة مع ذاتها، ومما لا شك فيه أن ضمير المتكلم والمخاطب بصيغة المفرد خاصة أقدر ضمائر اللغة على الإفصاح عن المكنون العاطفي الحاد للذات في صراعها مع الآخر أو مع نفسها، فحضور الذات في أي خطاب ولاسيما الخطاب الواضح والمباشر غالباً ما يعبر عنه بضمير المفرد المتكلم، يضاف إلى ذلك أن التوتر النفسي ورغبة التصعيد في الحوار مع الآخر أقدر ما يعبر عنهما ضمير المفرد المخاطب، والقصيدة التي بين أيدينا خير ما يوضح ويؤيد مزاعمنا هذه، ومما يؤيدها أيضاً أن التناوب بين ضمير المتكلم والمخاطب في هذه القصيدة بنية سطحية تصدر عن بنية عميقة تقوم على صوت واحد يمثل تماهي المتكلم في المخاطَب، أي تماهيَ الشاعر في أمته، ما يعني أن كلا ضميري المتكلم، والمخاطب جمع في صيغة مفرد، وهما ـ وهذا هو الأهم ـ صوتان يؤولان إلى صوت واحد، هو صوت المتكلم، مما ينسجم مع ما يقال من هيمنة ضمير المتكلم على الشعر الغنائي(7)، ومما يعني أن هذه القصيدة في جوهرها صراع مع الذات، يقوم على توتر، نسغه حالة من الاضطراب والقلق، قوامهما ما يعتمل في نفس الشاعر من الانفعالات والمقاصد المتداخلة على تعارضها وتباينها، تنبيها للذات من الغفلة، وتأنيباً لها على النكسة واستسلاماً ويأساً لهول مصاب العرب المنكوبين بنكستهم، وأملاً باستدراك ما فات، واستنهاضاً لما يبشر بهذا الاستدراك من مقدرات هذه الأمة.

حيوية الصيغة الفعلية للنص:

والجدير بالذكر أن صراع المقاصد والعواطف الذي تصدر عنه التجربة الفنية في هذه القصيدة استجاب له وأحسن التعبير عنه بنية معجمية صرفية نحوية وُفِّقَ الشاعرُ في توظيف

عناصرها الأساسية لإنجاز تجربته، فحالة الصراع والقلق النفسي وعدم الاستقرار، تُرْجِمَتْ من حيث الأسلوب صوراً من الحركية والتجدد والحيوية في التشكيل اللغوي للقصيدة، وذلك بعناصر لغوية متنوعة تنوعاً يجدد المثيرات الأسلوبية وينوعها، مما يفضي إلى تجدد الاستجابات النفسية وتنوعها، ومن معالم الحيوية الأسلوبية والصورة الحركية المتجددة في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة هيمنة الجملة الفعلية هيمنة شبه مطلقة، فاللافت أن الجمل الفعلية في النص بلغت ثمانياً وثلاثين جملة من مجموع جمله التي لا تزيد على الخمسين، ومن نافلة القول إنّ الجملة الفعلية في العربية خلافاً للاسمية تعبر في الغالب عن التجدد والحدوث فيما تعبر عنه من الأحداث والمعاني.

والجدير بالملاحظة أن الصورة الحركية أو الحيوية الأسلوبية في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة لا تتجلى في البنى الصرفية لعناصرها اللغوية فقط؛ بل بالمعاني المعجمية لهذه العناصر، فمعظمها يدل على أحداث حركية أو علاجية تجترحها الحواس، نحو (أتلفاك، ويكاد الدمع يهمي عابثاً! تنفضي غبار الألم، تنتقمي، تتفاني، تلامس، كم تخطيتُ.. وتهاديتُ! فيم أقدمتِ وأحجمتِ؟ اسمعي واطربي، وانظري وابسمي).

على أن الحركية والحيوية الأسلوبية اللتين تمثلان معادلاً فنياً لغوياً لحالة التوتر والصراع العاطفي والنفسي لم تقتصرا في هذه القصيدة على أبنية الأفعال، بل تجاوز الأمر ذلك إلى الجمع بين الطبيعة الحركية الإجرائية للمعنى المعجمي وبين دلالة البنية الصرفية للكلمة الاسم أيضاً، وهو ما يلاحظ فيما جاء على زنة اسم الفاعل وذلك نحو (مطرق، منصرم، عابث، ساحب، راعف، معتصم، مبتسم) ومعلوم أن صيغة اسم الفاعل في العربية تدل على حدوثٍ وتجدد ما تدل عليه من المعاني.

نبض التراكيب الإنشائية وغناها الإيحائي:

على أن أجلى صور حيوية التشكيل اللغوي، وتجدد منبهاته الأسلوبية، واقتداره على التعبير على المتداخل والمتباين من العواطف والمقاصد في هذه القصيدة يتمثل بتراكيبها النحوية الإنشائية التي شكلت نصف ما فيها من الجمل، موزعة بين مختلف أنواع الإنشاء؛ استفهامٌ، فنداء، فطلب، وجمالية التراكيب الإنشائية هنا تكمن في أمرين؛ أولهما أن تنوع أساليب التراكيب النحوية عامة والإنشائية خاصة كما في هذه القصيدة يغني فرص تنوع البنية الإيقاعية للنص، ذلك أن النبر والتنغيم في الكلام يتنوعان بتنوع بنية التراكيب اللغوية إثباتاً ونفياً، وخبراً وإنشاء ونداء وأمراً واستفهاماً، ولا شك أن التنوع في نبر الكلام وتنغيمه في قصيدة منبرية تعول على تقنيات الشعرية الشفاهية كقصيدتنا هذه مما يغني المنبهات الأسلوبية وينوعها ويجددها، وهذه المنبهات المتجددة والمتنوعة تجدد بدورها استجابات القارئ وتشحذها.

أما ثاني الأمرين اللذين تتجلى فيهما جمالية التراكيب الإنشائية في هذا النص فهو استعمالها لغير معانيها الحقيقية؛ أي أنها تعبر عن غير ما وضعت له، علماً أن هذه الأساليب عندما تستعمل في غير ما وضعت له تتميز باقتدارها على التعبير بالتركيب الواحد عن العواطف المتباينة والأحاسيس المختلطة، مما يجعل التعبير الشعري يتميز بالكثافة التعبيرية وبتنوع الإيحاءات الانفعالية، فوظيفة النداء الأساسية مثلاً تنبيه الغافل عن المتكلم ليصغي إليه، أما في قول أبي ريشة:

أمتي هل لك بين الأمم

منبر للسيف أو للقلم

فالنداء مشحون بمشاعر مختلفة ومتناقضة، تمثل ما عاشه الشاعر إثر نكبة أمته من مشاعر الحزن والألم، والتحسر والتعجب مما أصابها، إضافة إلى مشاعر الأمل والرغبة في تجاوز تبعات المحنة، وفي حذف أداة النداء، وإضافة الشاعر الأمة إلى نفسه ما فيهما من التعبير عن صراع الانتماء المحتوم إلى أمة لها من الإخفاقات ما يجعل الانتساب إليها مشفوعاً بأحاسيس الخجل والامتعاض، كما أن لها من الميراث الحضاري الآسر ما مكن الشاعر من أن يتسنم قمة أمجاده الشخصية:

أين دنياك التي أوحت إلى

وتري كل يتيم النغم

كم تخطيت على أصدائه

ملعب العز ومغنى الشمم

وتهاديت كأني ساحب

مئزري فوق جباه الأنجم

إنه الانتماء المحتوم إلى الأمة؛ بل قل إنه التماهي الوجودي فيها، وهو ما يفسر تمسك الشاعر بهذا الانتماء على ما يجرعه ذلك من الغصص والآلام، ولأن الشاعر مسكون في قصيدته هذه بهذا الصراع حرص على أن يشملها بالنداء (أمتي) لذا كرره في أولها ووسطها وأواخرها مشحوناً كما قلنا بالمتناقض والمتصارع من العواطف والمقاصد من حزن وألم، وحسرة ودهشة، وأمل ورغبة في تجاوز تبعات المحنة، يضاف إلى ذلك تأنيب الذات وتعنيفها؛ بل قل جلدها الواضح في قول الشاعر:

أمتي كم غصة دامية

خنقت نجوى علاك في فمي

أمتي كم صنم مجدته

لم يكن يحمل طهر الصنم

وأشد معالم تعنيف الذات وتقريعها في هذه القصيدة تمثل بتتالي التراكيب الطلبية المشبعة بمعاني السخط والهزء والسخرية والإحباط:

اسمعي نوح الحزانى واطربي

وانظري دمع اليتامى وابسمي

ودَعي القادة في أهوائها

تتفانى في خسيس المغنم

ففي هذه التراكيب الإنشائية سخرية مرة ويأس شديد من الخلاص، وقد عول الشاعر في التعبير عن حدة ذلك على تقنية المفارقة التي يعول عليها المبدعون عادة في تصوير ما يحيط بهم من المتناقضات، فأي خلاص يرتجى لأمة يطربها سماع نواح الحزانى من أبنائها، ويضحكها ما تراه من دموع اليتامى، إنها مفارقة حادة تتكامل ومفارقة أشد، قوامها أن تصطنع الأمة لنفسها قادة شغلهم عن جسام أمورها اقتتالهم على المغانم الرخيصة، ففعل الأمر (دعي)(8) في ضوء اتهام الشاعر لأمته بتمجيدها الفاسد من أبنائها يجمع بين دلالتي إسهام الأمة في اصطناع من لم يخلص لها من القادة وغفلتها عن هؤلاء القادة، وإذا كان الأمر كذلك فأي مصير مشؤوم ينتظر أمة تضع الأمور في غير نصابها، لذا استنفر أبو ريشة مشاعر الغضب، ونبه أمته مقرعاً معنفاً حتى استنكر عليها الشكوى، فقال:

أمتي كم صنم مجدته

لم يكن يحمل طهر الصنم

لا يــلام الــذئب في عدوانــه

إن يــك الراعــي عــدو الغــنم

فاحبسي الشكوى فلولاك لما

كـان في الحكم عبيدُ الدرهم

والتركيب الاستفهامي ممـا فجـر الـشاعر طاقاته في التعـبير عمـا لديـه مـن صـراع ذاتـي وتـداخل عاطفـي، وصـل إلى حـد التناقض الـذي يعد أس حالة التوتر النفسي والقلق والحيرة التي تعد القوة الدافعة لشعرية هذا النص، لذا جاءت آماله الحالمة مثقلة بغير قليل من الوهن واليأس، مما جعل الشاعر يفتتح قصيدته متسائلا:

أمــتي هــل لــك بــين الأمــم

منــــبر للــــسيف أو للقلــــم

وتساؤله هـذا يعبر عن حلم بأن يكون لأمته حضارة غير عرجاء، حضارة تجمع بين نبل المعرفة وأصالتها، وقـوة الـسلاح وعنفوانه، ولأن أحـلام الـشاعر هذه لا تمتلك من أسباب الثقة ما يمكن أن يجعلها حقيقة تراه يتردد في الرضا بأمة قد لا تقـوى علـى أن تمـلأ نـصف كـأس الحيـاة، إنـه الاضطراب النفسي، والغموض في الـرؤيا، وقد تمثلا عند الـشاعر اضطراباً وتردداً في تساؤلات حائرة بين الإقدام والإحجام:

فــيم أقــدمت وأحجمــت ولم

يــــشتف الــــثأر ولم تنتقمــــي

فالتساؤل في هـذا البيت بمعناه المعجمي دال على الحركة والاضطراب (إقدام إحجام)، وهو دال على ذلك أيضاً ببنيته النحوية التي جمعت بين الفعل وضده، لـذلك جـاء معـادلاً فنيـاً أسـلوبياً يتماهى مع حالة التردد والقلق والاضطراب وعدم الثقة التي يصدر عنه هذا النص، ولو تتبعنا سائر التراكـيب الاسـتفهامية لوصـلنا إلى الاسـتنتاج نفسه، لذا نجتزئ بما تناولناه من هذه التراكيب مكتفين بالنموذج الذي يمثل حال نظائره.

مواءمة معجم النص:

وإذا تتبعـنا المـواد المعجمـية ذات القـدرة التمييزية في تحديد معالم رؤيا الشاعر في نصه هـذا نجد أن الجذور اللغوية التي تنتمي إلى حقول دلالـية تـصور سـوداوية الـرؤيا وقتامـتها، تـساوي تقريباً تلك التي تنتمي إلى حقول دلالية تنتمي إلى عـالم الإشـراق والـتفاؤل والمـنعة، وأبـرز مـواد الحقـول الدلالـية للحالـة الأولى (العبـث والبغـي والخجل والحزن والدمع والنواح والألم والشكوى والظمـأ والغـصة والخـسة والـدم واليـتم والعـدوان والـذل والجـراح والإحجام) أما أبرز مواد الحقول الدلالـية للحالـة الثانـية فهـي (الـسيف، والقلـم، والمنبر، والكبرياء والإباء والطهر والعز والشرف والـنخوة والغُـنْم والمجـد والـشمم والعـلا والأمـل والإقدام والنَّغَم والطرب والابتسام).

والجدير بالملاحظة أن جُلُّ مفردات كل من هـذين الحقلـين تـربطه داخـل القـصيدة بمفـردات الحقـل الآخـر علاقـات تـركيبية مجازيـة لا تتـسم بالغموض، ولكنها موحية وقادرة على التعبير عن المتداخل والمتصارع من العواطف والمقاصد، مما يؤيد ويوضح أن شـعرية اللفظة مفهوم تـركيبي، تفـتقده خـارج الـسياق، كمـا يوضـح ويـؤيد أن الغموض في الـشعر لـيس شـرط وجـود للتعبير عن المشاعر المتفجرة، ولـذلك كلـه نجـد أن مفـردات الإشـراق والـتفاؤل والقوة في هذا النص ليست أقل قـدرة مـن مفردات العـالم المخالف على تعزيز رؤيا القتامة والسوداوية، وذلـك لترابط مفردات العالمين تـرابطـاً مكـنها مـن الجمـع بـين المتناقـضات، ومن هـذا القبـيل جمـع أبي ريـشة بـين نـوح الحزانـى

والطرب، وبين دمع اليتامى والابتسام، وذلك في قوله:

اسمعي نوح الحزانى واطربي

وانظري دمع اليتامى وابسمي

وبفضل العلاقات المجازية بين مفردات النص ظهرت معاني القوة والإشراق والتفاؤل في القصيدة بمظهر المَنْعيّ أو الميئوس منه أو المحلوم به، فحلم الشاعر بأن يكون لأمته بعد النكبة (منبر للسيف أو للقلم) عبر عنه كما لاحظنا سؤال حالم مثقل بغير قليل من الإحباط والاضطراب، وهذا يفسر إضافة الغصص إلى المجد في (غصص المجد) وإضافة الكبرياء إلى الألم في (كبرياء الألم) ومن هذا القبيل السؤال عن الإباء الجريح (أي جرح في إبائي راعف) ولذلك من الطبيعي أن نجد صرخة الشاعر لا (تلامس نخوة المعتصم) لأن أمته ببساطة مجدت من الأصنام من (لم يكن يحمل طهر الصنم) كما أنها سودت عليها قادة (تتفانى في خسيس المغنم).

إنه الصراع النفسي الذي يمثل كما قلنا القوة الدافعة للشعرية والذي لا يفتأ يطل برأسه في هذا النص، لأن الشاعر مسكون بحالة من اليأس والأمل فهو يحلم بعودة صفحات مشرقة من تاريخ الأمة، لكنه الحلم المشوب بالإحباط، وهو ما يصدر عنه سؤال الشاعر لأمته:

أين دنياك التي أوحت إلى

وتري كل يتيم النغم

فالنظرة النصية العامة في وصف الشاعر لنغمه باليتم تكشف عن نوازع متباينة تسكن الشاعر فإذا كان هذا الوصف يكشف من جهة عن فخره بما تفرد به في حياته من الإنجازات الفنية تعزيزاً للثقة بالنفس فإن اختياره وصف النغم باليتم تعبير لا شعوري عن حالة الجدب والكآبة التي عاشتها الأمة إثر نكبتها، مما يعني أنه وصف يتوائم إيحائياً مع استعمال الشاعر لليتم في سياقات أخرى من قصيدته، كما يعني أن فعالية اللاشعور في الأدب تكشف عن نفسها من خلال الآلية اللغوية(9).

ومن عناصر التشكيل اللغوي الموحية بالأمل ورؤية ضوء في نهاية النفق جندي الشاعر (شعاع الأمل المبتسم) ومن ذلك انصرام أمس أمته المخجل في قوله:

أتلقاك وطرفي مطرق

خجلا من أمسك المنصرم

فوصف الشاعر لأمس أمته المخجل بالانصرام وصف تمييزي يفيد الانقطاع وعدم الاستمرار، لا توكيدي يعبر عن مجرد المضي، يرجع ذلك أمران؛ أولهما عدم الجدوى من توكيد المضي المفهوم من المعنى المعجمي لكلمة (أمس)، وثانيهما انسجام معنى الانقطاع مع السياق النصي العام للقصيدة الذي يحمل في طياته رغبة دفينة ظاهرة في عدم استمرار مسلسل الإخفاقات في حياة هذه الأمة، مما يشي بأن اختيار الشاعر للوصف بالانصرام هنا لم يكن بداعي الاستجابة للقافية بقدر ما كان استجابة لاشعورية للحالة النفسية والدلالية العامة لهذه القصيدة.

رؤية:

وبعد فتلك قراءة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة؛ أحد أعلام الشعر العربي في القرن العشرين، مما يسمح لها أن تكون أصداء لوجدان الأمة العربية إثر نكبتها بفلسطين عام ثمانية وأربعين وتسعمئة وألف، وهي قراءة قامت على العفوية والتلقائية قدر ما قامت على التأمل والتأويل والتأصيل، لأنها استجابات لتفاعل الذائقة العفوي مع عناصر من التشكيل اللغوي

تراءى أنها مصادر الشعرية في هذه القصيدة، وأما كون هذه القراءة تأملية تأصيلية فلأنها حرصت على تفسير تلك الاستجابات العفوية وربطها بما تقوم عليه من الأصول المعرفية، مما يعني أن هذه القراءة صدرت عن رؤية تجمع بين سمات العلم المضبوط، وذاتية التذوق الشخصي للظاهرة الفنية، ذلك أن البنى الجمالية للنص الأدبي ببعديها الدلالي، والنفسي التأثري والتأثيري قيم معنوية مجردة ذات مفهوم بنيوي تركيبي، فالفن يحمل المشاعر ماهيات من طبيعة الوسيط الذي يتعامل معه كالظلال واللون في الفنون التشكيلية والحركة في الرقص، والكلمة في فنون القول عامة(10) ومن مهمة النقد الأدبي أن يربط القيم الجمالية ببعديها الدلالي والنفسي بما يجسدها من العناصر اللغوية في ضوء العلاقات النصية العامة، إذ لابد من أن يكون لهذه القيم مرجعيات في النص تسوغ القول بوجودها(11)، ونزعم أن ربط هذه القيم بمرجعياتها من مظاهر العلم المضبوط، لأن هذا الربط يمكن من وضع اليد على الشيء كما يمكن من تقويم التحليل النصي ومحاكمته، وذلك في ضوء المعارف اللغوية والنقدية الموظفة في التحليل نفسه، ولا شك أن اختلافنا في تمثل هذه المعارف مما يكسب الممارسة النقدية مرونة وحيوية وقدرة على التكيف مع خصوصيات النص ومتلقيه، ذلك أن ربط القيمة الجمالية للنص بحواملها اللغوية ناجم عن تذوقنا لهذه القيم محمولة بما يعبر عنها من عناصر التشكيل اللغوي، وهو تذوق محكوم بملكاتنا الشخصية المتباينة بقدر ما هو محكوم بما تمثلنا من المعارف المختصة والعامة، مما يفضي بهذا المنهج إلى مشروعية القول بتعدد قراءة النص واختلافها لتعدد المتلقين واختلافهم؛ كما يفضي به إلى أن يكون وسيلة لإضاءة النص وكشف معالم أدبيته بقدر ما يبعده عن أن يكون مجرد لغة شارحة(12) وهو بهذا المعنى منهج يحرص على الإقناع والإمتاع وجعل القارئ العادي أشد تفاعلاً مع النص.

المصادر:

- الأعمال الشعرية الكاملة لعمر أبي ريشة ـ ط ـ دار العودة ـ بيروت 2009.
- الشعر والحياة العامة م.ل. روزنتال ـ تر. إبراهيم يحيى الشهابي ـ ط ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ـ دمشق 1983م.
- قضايا الشعرية ـ رومان ياكوبسون ـ تر. محمد الولي ـ ومبارك حنون ـ ط ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ 1988م.
- مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص ـ د. عبد الستار جواد ـ ع ـ 7 ـ مجلة الجسرة الثقافية الصادرة عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ـ الدوحة 2001م.
- مقالة في النقد ـ غراهام هو ـ تر محي الدين صبحي ـ ط ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ دمشق 1973م.
- نحو النص، مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة ـ نعمان بوقرة ـ مجلة علامات في النقد ـ مج16 ـ ج 16 ـ جدة 1428هـ ـ 2007م.
- نظرية الأدب ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ـ تر. محي الدين صبحي ـ مراجعة د. حسام الخطيب ـ ط2 بيروت 1981.

الهوامش:

1ـ انظر: قضايا الشعرية ـ 35 ـ رومان ياكوبسون تر. محمد الوالي، ومبارك حنون ـ ط ـ دار توبقال الدار البيضاء ـ 1988.

2ـ انظر: نظرية الأدب 21 ـ 24 ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ـ تر. محيي الدين صبحي ـ مراجعة د. حسام الخطيب ـ ط2 ـ بيروت 1981 ـ ونحو النص، مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة 14 ـ 15 ـ نعمان بوقرة ـ مجلة علامات في النقد ـ مج16 ـ ج16 ـ جدة 1428هـ ـ 2007م.

3ـ هي إسهامات نظرية تطبيقية، تناولت في جانبها التطبيقي قصيدة (قذى بعينك) للخنساء، وقصيدة (واحر قلباه) للمتنبي، ومجموعة (وأشهد هاك اعترافي) للدكتور سعد الدين كليب، ومجموعة (شاهدة قبر) للشاعر رضوان السح. وقد جمعت هذه الإسهامات في كتاب قيد النشر بعنوان (في التشكيل اللغوي للشعر؛ مقاربات في النظرية والتطبيق).

4ـ من تجليات هذا المنهج التطبيقية إسهامات الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في نقد الشعر، كظواهر نحوية في الشعر الحر، والإبداع الموازي، واللغة وبناء الشعر، ومن هذه التجليات صور من التحليل الأسلوبي للدكتور أحمد محمد قدور، وبناء الأسلوب في شعر الحداثة؛ التكوين البديعي، للدكتور محمد عبد المطلب، واللغة والإبداع الأدبي للدكتور محمد العبد الله، ومن الأعمال التنظيرية في هذا السياق أدبية النص للدكتور صلاح رزق، والمشروع الفكري النقدي للدكتور عبد العزيز حمودة المتمثل بثلاثيته؛ المرايا المحدبة والمرايا المقعرة، والخروج من التيه. وانظر: مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص 33 ـ 34 ـ 47 ـ 50 ـ د. عبد الستار جواد ـ ع 7ـ مجلة الجسرة الثقافية الصادرة عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ـ الدوحة 2001.

5ـ الأعمال الشعرية الكاملة لعمر أبي ريشة 1 / 47 ـ ط ـ دار العودة ـ بيروت ـ 2009.

6ـ الشعر والحياة العامة 8 م. ل. روزنتال ـ تر. إبراهيم يحيى الشهابي ـ ط ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ـ دمشق 1983.

7ـ انظر: نظرية الأدب 239 ـ 240.

8ـ الفعل (دع) مما يدل على الجعل والتصيير، لا على مجرد ترك الشيء أو مغادرته أو الغفلة عنه. جاء في الأثر: الأيمان الكاذبة تدع الديار بلاقعَ، أي تجعلها بلاقع، والبلاقع المقفرة القاحلة.

9ـ انظر: مقالة في النقد 90، غراهام هو. تر. محيي الدين صبحي ـ ط ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ دمشق 1973.

10ـ انظر: الشعر والحياة العامة 10.

11ـ انظر: نظرية الأدب 264.

12ـ انظر: مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص 33 ـ 34 ـ 48.

□□

حوار مع المربية والأديبة د. ملكة أبيض

□ أحمد مروان الحفار *

الدكتورة ملكة أبيض قامة فكرية وأدبية غنية عن التعريف، فهي باحثة تربوية وأستاذة جامعية. وناقدة أدبية مهتمة بدراسة أعمال زوجها الشاعر القومي الكبير الأستاذ سليمان العيسى، والتعريف بمسيرته الإبداعية، وزوجة وفية مثالية تكافح لتظل شعلة الإبداع الشعري لزوجها متّقدة، وهو يواجه أعباء الكهولة ومتاعبها. صدر لها أكثر من أربعين كتاباً في المجالين التربوي والنقدي، والترجمة من اللغات العالمية وحدها أو بالاشتراك مع زوجها. وقد أهّلها إلمامها بأكثر من لغة واطلاعها الواسع على التراث العربي الإسلامي لتقديم دراسات متميّزة تربط بين ماضي الأمة وحاضرها الثقافي والتربوي، وتجمع بين المثاقفة، والوفاء للهوية العربية الإسلامية والحفاظ عليها. وقد كان لي معها هذا اللقاء الذي اقتطفناه من وقتها الثمين، ومحاورتها من زاويتين محدودتين: ما يتصل بنشاطها التربوي ومؤلفاتها التربوية، وما يتعلق بدراستها النقدية حول أعمال زوجها الشعرية والنثرية، وصورتها في شعره رفيقة درب، ومشاركة لمسيرته في لعبة الأدب والحياة.

□ : تشيرين في كتابك "التربية في الوطن العربي" إلى أعلام التربية العربية في عصر النهضة إلى أن الديموقراطية في التعليم بالوطن العربي تمثلت في الدعوة إلى تحرير التعليم من الأجور، وقد تحقق في مجانية التعليم في عدد من الأقطار العربية منها سورية، مما وفّر لأبناء الطبقة الفقيرة فرصاً متكافئة للتعلم حتى نهاية المرحلة الثانوية. وكان التعليم الجامعي في سورية شبه مجاني في الجامعات الرسمية، غير أن عجز الدولة عن مواجهة التفجّر المدرسي، وطموح الطلاب لمتابعة تعليمهم العالي قد فرض إحداث التعليم الموازي والتعليم في الجامعات الخاصة بأقساط عالية، فما منحته الدولة من مجانية التعليم في المراحل ما قبل الجامعية لأبناء الفقراء حجبته عنهم في

---

* باحث من سورية.

متابعة التعليم العالي، باستثناء قلة محدودة من المبرزين، ألا يتنافى ذلك مع الاتجاه الديمقراطي للتعليم الذي يشجع الإنسان على متابعة التعليم مدى الحياة. وكيف يمكن حل هذه المشكلة التي تغلب عليها الغرب بدعم الجامعات من قبل رجال الأعمال والمؤسسات الاقتصادية لتوفير تعليم جامعي راقٍ معزّز بالإمكانيات المادية، للجميع بفرص متكافئة؟

□□ إن ديموقراطية التعليم تعني تعميمه وفتح أبوابه لكل مواطن بحسب حاجاته من جهة، وحاجات مجتمعه من جهة أخرى. على أن فتح الأبواب لا يتخذ الشكل نفسه بالنسبة للتعليم الأساسي، ولما بعده. فالتعليم الأساسي بالتعريف هو التعليم الضروري للفرد لتفتيح إمكاناته جميعاً على نحو يمكنه من تحقيق حياة كريمة منتجة، والإسهام في تنمية مجتمعه. من هنا تأتي ضرورة كونه تعليماً عاماً، موحد المناهج إلى حد بعيد. على أن هذا التعليم الأساسي لم يتخذ قالباً موحداً في جميع الأزمنة والأمكنة. فقد اقتُصر في المجتمعات القديمة على تعليم الكتابة في الحدود التي يتطلبها العمل الذي يريد الفرد ممارسته. إلا أنه في المجتمعات المعاصرة بدأ يمتد على عدّة سنوات ويتضمن تعليم مهارات متعددة بالإضافة إلى القراءة والكتابة كالحساب، والتربية الدينية، والاجتماعية والرياضية والفنية. أما التعليم الثانوي و(العالي) فهو وإن كان يخضع أيضاً لمبدأ ديمقراطية التعليم، إلا أنه يقدّم للفتيان الذين أنهوا مهام النمو العام، وأصبحوا على أبواب تكوين المهارات التي تؤهلهم للدخول في سوق العمل، وشق طريقهم في المجتمع. والعمل الذي ينخرطون فيه يجب أن يُلبي ميولهم ورغباتهم، كما يجب أن يتلاءم مع حاجات السوق وقدرته على استيعابهم. من هنا تأتي الحاجة إلى خضوع الطالب إلى اختبارات تكشف عن قدراته وميوله، وإلى دراسة لحاجات السوق كمّاً وكيفاً، لوضع الإنسان المناسب في المكان المناسب، وتلافي عطالة الخريجين في بعض المجالات، ونقص الأيدي العاملة في مجالاتٍ أخرى.

على أن من يطّلع على رغبات الفتيان و(ذويهم)، يجد أن معظمهم يطمح إلى ارتقاء السلم الاجتماعي، والاستقرار في أعلى درجاته. وتراهم يطالبون بدخول المدارس أو الشعب الثانوية التي تقود إلى الجامعة ومن ثمّ الالتحاق بفروع ذات المكانة الاجتماعية العالية ذاتها ولاسيما الطب بجميع فروعه.... بينما يرفض الكثيرون الالتحاق بالشعب الثانوية المهنية أو التقنية والتخرج من ثمّ في المعاهد المتوسطة، هذا الوضع الذي يختل فيه التوازن بين حاجات المجتمع ورغبات الناشئة وأهلهم يؤدي إلى نتائج خطيرة أهمها كما ذكرنا ـ عطالة الخريجين في عدّة مجالات، والنقص الحاد في قطاعات مهنية وتقنية هامة.

وهناك خطر آخر يتمثل في عدم قدرة الكثيرين على النجاح في الدراسة التي أصروا على الالتحاق بها. فالرسوب والتسرب يكثران في صفوف الطلاب الذين يدخلون كليات الطب والصيدلة مع ضعف مستواهم العلمي في المرحلة الثانوية، وهنا يضطرب مصير الطالب، وتتضاعف كلفة الدراسة نتيجة الرسوب والتسرب في صفوف هؤلاء لذلك يجب العمل على وضع معايير لتوزيع الطلاب على فروع الدراسة المتوافرة، وتنظيم خطة للقبول في التعليم العالي تناسب قدرات الطلبة، لا رغباتهم فحسب، وحاجات المجتمع أيضاً. ونظراً للازدياد الهائل في أعداد الطلبة (الناتج عن إلزامية التعليم الأساسي)، فإن إبعاد الطلبة غير الأكفياء عن الفروع التي تتطلب كفاءات عالية يصبح أمراً مشروعاً. واستخدام الدرجات لتحقيق ذلك ليس الحل الأمثل، ولكنه الحل الأسهل تناولاً في ظروف مجتمعاتنا النامية.

لقد أصبح التعليم الأهلي ضرورة قصوى في ظروف تزايد عدد الطلاب، وضعف الموازنات حتى في الدولة المتقدمة، فهو يخفف من أعباء مؤسسات التعليم العالي، ويلبي حاجات ورغبات من لا يحصلون على القبول فيها.

يبقى أن الدولة تستطيع جسر الهوّة بين التعليم العام المجاني أو شبه المجاني، والتعليم الأهلي البالغ الكلفة، عن طريق إنشاء أشكال من التعليم العالي بكلفة مناسبة، وأبرزها التعليم المفتوح، يساعدها في ذلك امتلاكها الأرضية المادية الضرورية كالمباني، والمخابر والمعامل.... والعناصر البشرية من إداريين ومدرسين ومستخدمين، والذين تستطيع الإفادة منهم في هذه الأشكال.وهناك تسهيلات أخرى تقدم للطلاب في هذه الأشكال، لعل أهمها تحديد الدوام في أيام العطل الدراسية العادية، مما يمكن الطالب من الالتحاق بعمل يساعده على تحصيل نفقات الدراسة، ومتابعة دراسته في الوقت ذاته.

وفي اعتقادي أن هذه التدابير لا تخل بديمقراطية التعليم؛ بل تعززها، لأنها تحافظ على مستوى التعليم، وتوفره بأشكال تناسب ظروف معظم الأفراد.

□ بعد أن قدمت دراسات عدّة حلول التربية في الوطن العربي قديماً وحديثاً من منظور تاريخي وقومي جديد، واستعرضت واقعها وخصائصها وأشكالها التاريخية والراهنة.. ما مدى رضاك عن الواقع التربوي الراهن في الوطن العربي، ولماذا؟

□□ ليس الهدف من دراسة تاريخ التربية اقتباس ممارسات بعينها، أو أنظمة بعينها، وإنما إثارة التفكير والتأمل حول قضايا التربية بصورة عامة، وحول المفاهيم والقيم التي تستند إليها أنظمة التربية وممارستها بصورة خاصة. فحين أرى على سبيل المثال، أن مناهج التعليم في مصر القديمة كانت تشتمل على تربية رياضية وفنية (يدخل فيها الرسم والموسيقا والغناء والرقص) للبنين والبنات، أشعر بالقلق لأن هناك من يناقش حتى الآن، ولاسيما الآن، موضوع إدراج هذه الفعاليات في مناهج التعليم وأنشطته في مدارسنا. ذلك أننا نشهد ارتداداً عن التقدم الذي حدث في هذه المجالات في عصر النهضة في القرنين التاسع عشر والعشرين في الوطن العربي. ويخشى لهذا التراجع أن يزداد في ظل التشجيع الكبير الذي تلقاه التيارات السلفية والمحافظة في الوقت الراهن.

وحين أرى المدى الواسع الذي كانت تحتله الأنشطة التدريبية والعملية في وادي الرافدين، قبل حوالي خمسة آلاف عام، فإني أصاب بالقلق لضعف العناية بهذه الجوانب في تربيتنا الحالية.

صحيح أن لدينا ظروفنا التي تسوغ لنا الاقتصار على التعليم التلقيني، ومنها التوسع الكمي، وضعف الموازنات... ولكن ذلك لا يمنع من التفكير بإيجاد حلول مقبولة في ظل هذه الظروف. إن القضية لا تتمثل في رأيي - في الرضا عن النظام أو عدمه. فمن الطبيعي ألا يكون هناك رضا كامل عن نظام قائم... وأن يكون هناك دوماً شعور بالتقصير في تحقيق الأهداف. ومن الضروري العمل على تشخيص القصور وتصور الحلول الممكنة، واختبارها على نطاق محدد في البداية حتى يمكن تصويبها وتعميمها تدريجياً.

□ لم يتوصل البُعد الاستراتيجي للتربية في الوطن العربي إلى حسم الاختيار بين تعليم كميّ يوفر فرص التعلم لمختلف فئات الشعب، وتعليم نوعيّ مميز يقوم على الاصطفاء. وقد تعذّر الجمع بينهما في هدف استراتيجي موحّد. فهل ترين الأولوية لتعميم التعليم

وطنشره تحقيقاً لمبدأ الديمقراطية فيه، أو التركيز على تعليم نوعي تتوافر له كل الإمكانات لتخريج علماء ومثقفين وباحثين ترتقي بهم النهضة العلمية والثقافة الإنسانية للأمة للحاق بركب الأمم المتقدمة..؟؟

□□ أعتقد أن جميع أنظمة التعليم في العالم اليوم تعتمد مبدأ التوفيق بين الكم والكيف في التعليم. فديمقراطية التعليم مبدأ لا خلاف عليه. ولكن القدر الذي يُقدّم من التعليم الأساسي لجميع الناشئة يختلف بحسب غنى البلد ومدى تقدمه. فالدول النامية تجعله بحدود 5 -6 سنوات والدول المتقدمة ترفعه إلى 8 -10 سنوات، أو حتى أكثر.

على أن مبدأ تكييف التعليم مع حاجات الأفراد وقدراتهم متفق عليه أيضاً. فاكتشاف المتخلفين والموهوبين يبدأ باكراً للعمل على وضع تعليم مناسب أو صفوف خاصة. لكل منهم في إطار المنهج العام للتعليم الأساسي، والمنهج المتنوع فيما بعده. إلاّ أن ذلك لا يكفي للعناية بالكيف. فهناك في كل مجتمع أفراد متفوقون أو موهوبون يحتاجون إلى تحدٍ ذهني دائم. وهناك مجالات ثقافية يقوم فيها تنافس حاد بين بلدان العالم، وهي تشكل ميادين ممتازة للإبداع والتجديد.

هنا تمس الحاجة لإيجاد مؤسسات متخصصة متميزة تستقبل الموهبين والمتفوقين، وتقود خطاهم نحو الإبداع والتجديد. صحيح أن هذه المؤسسات مرتفعة الكلفة لحاجتها لكثير من المخابر والمعامل والأموال للإنفاق على البحوث والباحثين، ولكنها ضرورية للتوفيق بين الكم والكيف. فالمؤسسات العامة العادية توفر إعداداً مناسباً للكثرة، وهذه المؤسسات المتميزة تفتح المجال للنخبة لتفتيح مواهبها، وإطلاق إبداعاتها لتجديد المجتمع وتطويره. ومن الممكن تقديم منح مجانية للموهوبين والمتفوقين فيها.

□ في كتابك أيضاً، وفي معرض الحديث عن القسمات الفارقة للمعلم في مسيرة التربية العربية الإسلامية، أشرت إلى الحرية التي كان يتمتع بها المربّي من حيث اختياره المنهج التعليمي والطريقة التربوية، والكتاب مدار التعليم، في حين تقيّده المراكز الراهنة، فتفرض عليه الالتزام بالمنهج والكتاب والطريقة والمناهج والأهداف التربوية. ألا ترى أن هذا التقييد يحدّ من إبداع المربي، ويجعله محض منفذ لإرادة عليا؟

وإلى أي مدى يمكن أن نترك للمربي الحرية في ممارسة إبداعه الذاتي الذي تميّز به أعلام التربية العربية الإسلامية في العصور الماضية؟

□□ إذا كنا نعني بالمربي، المعلم، فإن عملية التربية تمر بخطوات عدة قبل أن تصل إليه.

فهناك أولاً الهيئة المركزية التي تضع الأهداف العامة، ثم الأقسام التي تضع الأهداف الخاصة، ثم المناهج، بمستوياتها المختلفة. ذلك أن هناك حاجة ماسّة إلى توحيد الأهداف والمستويات في المجتمع الواحد. وعندما نصل إلى المعلم يفترض فيه أن يكوّن تصوراً عاماً لأهداف التعليم ومناهجه. وفي ضوء هذا التصور يستطيع أن يضع كتاباً مدرسياً، ويصمم طريقة لتدريسه، ووسائل يستعين بها في هذا التدريس. هذه هي الحرية التي أراها للمعلم: أن يخطط لتدريسه في إطار الأهداف والمناهج التي تضعها هيئة عُليا وزارية أو محلية أو مدرسية ويكيّف التعليم مع حاجات تلاميذه وظروفهم.

وإذا كانت وزارتنا تأخذ على عاتقها حالياً تأليف الكتب، فأعتقد أن ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى عدم تأكدها من قدرة عدد كبير من المعلمين الجدد على التأليف، وإلى حاجة المعلمين القدامى إلى تجديد معلوماتهم العلمية والتربوية. لذلك لا نستطيع التوصية بإعطاء المعلم حرية كاملة، كما كان عليه الأمر في بداية تعلم الكتابة، أو القرآن الكريم، لأن التربية

أصبحت وظيفة اجتماعية، ومن الضروري أن يتم التنسيق بينها وبين الوظائف الاجتماعية الأخرى في المجتمع الواحد.

□ تعتمدين في دراستك التربوية على الإحصاء الكمي والنوعي والجداول البيانية في تقويم الواقع التربوي للتربية العربية الإسلامية عبر تاريخها، فأي المعايير التربوية أصدق في نظرك، في رصد هذا الواقع: المعايير الكمية أم النوعية... ولماذا؟

□□ لقد اعتمدت طرائق البحث في العلوم الاجتماعية القائمة على الإحصاءات الكمية والجداول البيانية والخرائط في دراستي لتاريخ التربية في بلاد الشام في القرون الثلاثة الأولى للهجرة. ذلك لأنني رجعت في دراستي إلى أحد كتب التراجم الشهيرة في التاريخ العربي الإسلامي.

ومن المعروف أن كتب التراجم هذه تتوقف عند سِيَر الأفراد النابهين في أحد المجالات الثقافية، لذلك يشبه عمل الباحث فيها تجميع ذرات من الرمال لتشكيل مساحة الصحراء الواسعة. من هنا يأتي نجاح الطرائق الكمية في تحليل هذه الكتلة السديمية، وتفكيكها إلى المكوّنات التي تشكلها، مع توصيف كل منها، وبيان دورها الخاص.

هذه الطرائق تنجح أيضاً في توصيف الأوضاع التربوية في حُقَب معينة، أو أماكن محددة، ولكنها لا تفيد لتسليط الضوء على الأفكار أو النظريات التربوية. لذلك لا بدّ لنا من الجمع بين الطرائق المختلفة، الكمية والكيفية، في دراستنا التربوية بحسب أغراض الدراسة والمراجع المستخدمة.

□ هل تعوّلين على تربية طفل الغد في إنقاذ الواقع العربي المتردّي، بالرغم من محاولات الإصلاح التربوي المتعددة، والتي ذكرتها في كتابك الأخير، وقيام عدة مؤسسات تربوية أشرتِ إليها، لم تؤت أكلها، وما السبل التربوية لتمكين أطفال الغد الذين عقد الشاعر سليمان العيسى عليهم الأمل من تحقيق هذا الحلم؟؟

□□ الأجيال الناشئة هي الأمل في إنقاذ واقع أي مجتمع، ما من شك في ذلك. والتربية التي يقدمها لها الكبار تمثل وسيلة أساسية لتكوينها على نحو يحقق المستقبل الذي يريدونه لمجتمعهم، ولكنها ليست العامل الوحيد.

فكثيراً ما تتدخل عوامل أخرى سياسية، وفكرية، واقتصادية، فتحدث انقلاباً في ظروف المجتمع، يحبط أثر الجهود التربوية التي تقدم لجيل ما.

علينا أن نعترف على كل حال بأن للتربية مصادر مختلفة. فهناك التربية البيتية، والتربية المدرسية، والتربية التي يقدمها مجتمع البلد نفسه عن طريق الإعلام، والنادي، والجماعة الخاصة، والشارع، والسوق.... إلخ.

كما أن هناك تربية تأتي من خارج المجتمع، وقد ازداد دورها مؤخراً في بلداننا العربية.

لقد أصبح "للخارج" قنواته الإعلامية الموجهة خصيصاً لكل بلد، وأجهزته، وموازناته و... و... وعملاؤه... وهذه كلها تعمل دون توقف، وتحيط بالناشئة من جميع الجهات. فهل سيبقى الصوت المحلي مسموعاً وسط هذه "التربية الدخيلة" التي لا تعبأ بمصير البلد، ولا بمستقبل أجياله؟

□ أنت تتابعين بنشاط نتاج زوجك الشاعر الكبير سليمان العيسى، وترعين إبداعه بالكتابة عنه، ومتابعة نشر مجموعاته، التي قاربت السبعين، فهل ترين، بعد انحسار موجة المد القومي، أن شعره يمثل مرحلة من حياة الأمة تجاوزها الزمن، بعد أن تحوّل الشعر العربي الحديث إلى اجترار النوازع الفردية

الداخلية، وابتعد عن الجماهير. وهل تراهنين على خلود شعره من خلال استشراف مستقبل الشعر العربي؟

□□ لقد سُمي سليمان شاعر العروبة، فشعره يعكس الأحداث ـ الإيجابية والسلبية ـ التي شهدها الوطن العربي على مدى أكثر من نصف قرن: سلب اللواء، ومأساة فلسطين، والجلاء، وتأميم القنال، والوحدة بين سورية ومصر، وثورة الجزائر، ونكسة حزيران، وحرب لبنان، وحرب العراق... هذه الأحداث تتتابع وتتمازج في دواوينه، كما تتمازج في شعوره وفكره. إلا أن عروبته ذات طابع خاص يختلف فيها عن غيره من الشعراء. فبالإضافة إلى الأحداث التي سجّلها، تضم دواوينه انطباعات عميقة، وذكريات وجدانية عن الأماكن التي أقام فيها بعض الوقت كالعراق، ولبنان، واليمن، أو التي زارها بدعوات خاصة أو في مؤتمرات وندوات.. حتى إننا عمدنا إلى تصنيف نتاجه بحسب المكان الذي يتحدث عنه فكان لدينا:

دواوين وكتب عن فلسطين، والجزائر، واليمن، ولبنان، والعراق، ومصر، والجزيرة العربية، وصنعاء، وعدن، ودمشق، والقدس، وحلب، والساحل السوري، والمشتى، والنّعيرية. والناس في كل من هذه المواضع ينظرون إليه على أنه واحد منهم. فهو فلسطيني، ويمني، وجزائري، وعراقي، ولوائي و..... في آن معاً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى. فقد كتب كثيراً عن الطبيعة، وقد جمعنا ما قاله عنها في كتاب "أنا والطبيعة"؛ وعن المرأة، وقد جمعنا بعض ما قاله في كتاب "المرأة في شعري"؛ وهناك ديوان خاص كتبه لي بعنوان: "قصائد صغيرة لي ولها".

ومن الأنواع الأدبية التي عالجها، الشعر الساخر، وله فيه: "الديوان الضاحك بجزأيه 1 و2"...

والمسرح، وله فيه أربع مسرحيات للكبار، وكتاب "مسرحيات غنائية للأطفال"، "وشعرؤانا يقدمون أنفسهم للأطفال"، وهو لون قريب من المسرح...

وأناشيد الأطفال التي شغلت حيزاً كبيراً من نتاجه بعد 1967، وتوزعت على: ديوان الأطفال"، و"أراجيح تغني للأطفال"، و"حدائق الكلمات".

وله في أدب الأطفال أيضاً قصص مؤلفة وأخرى معرّبة؛ وفي مجال النثر كتابان هما: "باقة نثر" و"دفتر النثر".

ولماذا لا نذكر أيضاً عمله في التعريب أو الترجمة. وقد مارسها بمشاركة عدد من الزملاء وأنا منهم. ومن مشاركاته فيها ترجمة: "مئة قصيدة من الشعر الحديث"، لهلدرلين، و"ديوان الشقاء في خطر" لمالك حداد، ورواية "نجمة" ومسرحيتا "الجثة المطوّقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" لكاتب ياسين، و"تسع قصص" لسالنجر، ومئات من قصص الأطفال التي زوّد كلاً منها بنشيد أو أكثر.

هذه الأعمال التي لا يخلو منها، أو من بعضها، مكتبة عربية، أصبحت جزءاً من الثقافة العربية المعاصرة. يكفي أن أذكر منها أناشيد: ماما ماما، الرسام الصغير، عمي منصور نجار، قفز الأرنب... التي تردد في الإنترنت في أكثر من موقع؛ بل قد أصبح بعضها جزءاً لا يتجزأ من المواد الدراسية التي تدرس في مدارس الوطن العربي، ومنها، الجزائر، واليمن، ولبنان، والعراق، وبعض دول الخليج، بالإضافة إلى سورية طبعاً.

ولا أدل على ذلك من أننا حضرنا ـــ أنا وزوجي ـــ عرضاً في صفاقس بتونس لثلاث و عشرين فرقة (كورال) من الأطفال، تنشد أناشيد لسلمان العيسى وتخرجها في تمثيليات

ورقصات. وكثير من أناشيده أصبح ملحّناً، ومغنى ومسجلاً على أقراص مدمجة تباع في الأسواق هنا وهناك، حتى لقد قيل: إن سليمان العيسى بدأ الوحدة الثقافية العربية بأناشيد الأطفال.

وأريد أخيراً أن أتوقف عند عبارة "انحسار موجة المد القومي" في السؤال، وأقول: إن المد والجزر يتناوبان التقدم والانكفاء بتأثير خارجي هو جاذبية القمر، ولكن البحر باق أبداً.

هكذا هو الشعور القومي يفتر أحياناً بتأثير ضربات موجعة، ولكنه ما يلبث أن يستعيد زخمه دفاعاً عن حياة الأمة وبقائها. فسليمان العيسى مؤمن بحيوية الأمة العربية وقدرتها على تجديد طاقاتها بعد كل خيبة أو سقطة، وأنا معه في ذلك.

☐ في مجموعاته الأخيرة، يبدو الشاعر سليمان العيسى أكثر انعطافاً على الذات والتأمل الفكري والوجداني، والتحول عن خطابية الشعر القومي الجماهيري إلى تلمس صور الجمال في كل ما يحيط به من المشاهد والتفاصيل الواقعية عبر رومانسية تمتزج بالمرارة أحياناً، لكنها ليست سلبية يائسة، فكل لوحة من لوحات الحياة التي يرسمها تردّه إلى تحدي الواقع المرّ والإصرار على حلمه القومي.

هل ترين أنه بهذا التطور في شعره اقترب مما يسمى الحداثة الشعرية المعاصرة من غير أن يسقط شعره في الغموض والتعمية أو الانكسار؛ بل ظلّ تحدياً وإصراراً على الأمل والإيمان بالحياة والتشبث بالحلم والسعي له حتى آخر رمق؟ وهل ترين في هذا التطور والتحديث لدى الشاعر نموذجاً ملائماً لحداثة شعرية لا تقطع الصلة بماضي الشعر العربي، ولا تتنكر له..؟

☐☐ في إجابتي عن هذا السؤال، أستعين بدراستين نقديتين كتبتا عن المرحلة الجديدة في شعر سليمان العيسى.

الأولى دراسة د. حسام الخطيب التي ألقاها في حفل أقامه اتحاد الكتاب العرب في دمشق تكريماً للشاعر بمناسبة حصوله على جائزة اللوتس عام 1982، قال فيها: "سليمان العيسى... ظاهرة قومية شعورية شعرية امتدت على مدى العقود الأربعة الماضية من حياة الأمة العربية وتفاعلت، وما زالت تتفاعل مع تطورات مصير هذه الأمة، وهو مؤمن بأمته، متفائل بمصيرها بالرغم من أنّه ينفجر أحياناً في أغانٍ مُرّة تعبر عن مخاوفه وقلقه على هذا المصير.

وسليمان العيسى أيضاً ظاهرة فنية فريدة، وربما أكثر من أي شاعر عربي آخر، حافظ على التطابق بالكامل بين وحدة قضيته الفكرية - النفسية ووحدة موقفه الفني. لقد وهب نفسه لقضية واحدة منذ البدء هي قضية الوطن، ووهب شعره لقضية فنية واحدة هي قضية الأصالة في التعبير. ومثلما سمح لنفسه بالتحرك تحت مظلة قضية الوطن مغنياً للحرية والتحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية والاشتراكية، كذلك سمح لنفسه بالتحرك تحت مظلة أصالة التعبير، مستفيداً من طاقات القصيدة العمودية، والتفعيلة الخليلية، والصورة المقبولة في شرع الأصالة، والجملة العربية المعافاة.

ومثلما أدار ظهره للقضايا الفردية، ولنزعات الاغتراب، ولغرائب الموضوعات والمسائل التي شغلت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، كذلك طوى كشحه عن الخيال المغرق في الاغتراب، وعن الصورة المجتلبة، وعن الجملة المتوترة من الداخل، وعن النغمة المتمردة على موروث الأوزان الخليلية، وعن الكلمات التي لم تشهد بفصاحتها معاجم العرب".

على أن الناقد الخطيب يلفت الانتباه إلى أنه "ابتداء من أواخر السبعينيات بدأت قصائد سليمان العيسى تترجم عن قلق فني داخلي جديد،

وأخذت تختفي منها تدريجياً تلك اليقينية الفنية لتفسح في المجال لتجارب خارج إطار الخط الكلاسيكي. فهل كان للخيبة القومية أثر في تحول الشاعر إلى التحدي الفني؟".

أما دراسة الشاعر والنقاد اليمني الدكتور عبد السلام الكبسي، بعنوان: سليمان العيسى والقصيدة الشعرية: ثمالات بين الإيقاع والعروض، فقد كتبها بعد صدور ديوان "ثمالات 1" عام (2001)، ونظر فيها إلى التجديد الشعري عند سليمان العيسى من الزاوية الأسلوبية الفنية. وتحت عنوان فرعي عن التنويع على مستوى البحر الشعري قال: سليمان العيسى من فرسان العمودية في الشعر، ولكنه وسع تجربته مؤخراً على مستوى الشكل الخارجي للقصيدة، ونوّعها بكتابة الشكل التفعيلي بنوعيه "المدوّر والسطري".

لقد خاض الشاعر الكبير هذه التجربة، "تجربة الأشكال الإيقاعية" كواحد من أولئك الأوائل الذين أسسوا لإيقاع شعري معاصر رصين يستمد سحره وإشراقه، جماله وأصالته من دوائر الخليل بن أحمد الفراهيدي دونما تقليد أو مشابهة، يمتح تفعيلته من بحرها برشاقة ومرونة عزّ أن تجد لها نظيراً عند بقية الشعراء في ممارسته الإيقاعية ــ لا يلقي كما يفعل غيره العربة أمام الحصان ـ بل يترك للعمود اكتمال دورته بامتلاء تناغم تفعيلاته تماماً. لينتقل خطوة جديدة غير مقيسة ولا معدودة مازجاً بين بحرين منه، ومن ثم تتوالد تفعيلته دونما نشاز، أو تنافر. فالإيقاع مصاحب للجسد.

ويضرب مثلاً على ذلك قصيدة "التمسني في كل بسمة طفل".

فالمقطع الأول منها ينتمي عروضياً إلى البحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن):

يطيرُ إليّ من أُفُقٍ بعيدٍ

وينثرُ جعبةَ الذكرى حوارا

وهو بيت شعري تام شكلاً (يتكوّن من صدر وعجز) وإن كتب على هيئة متوازية. وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يعمل الشاعر على حذف "فعولن" ــ بغرض الانتقال إلى إيقاع تفعيلي أقل ـ ليكسر بذلك صرامة قانون البيت الشعري التقليدي.

يطيلاً إليّ.. يذروني

جُذاذاتٍ.. جُذاذلاتٍ

يبعثرني..

حكاياتٍ.. حكاياتٍ

وفي الوقت نفسه يكون الشاعر قد استغنى عن التفعيلة الثانية للسطر الثالث من المقطع السالف الموازي للسطر الرابع (يبعثرني).. ثم يعود إلى قانون البيت الشعري السابق بإضافة (مفاعلتن) الثالثة، وتدعيم مكرورها بالقافية التي تندرج تحت قانون "لزوم ما لا يلزم".

يلاحظ ذلك في قول الشاعر:

أناكَ يا صديقي..

لستُ "طلاّعَ الثنايا"

ولا "ابنَ جلا"

ولا رشحت على سيفي المنايا

وهكذا ينوّع الشاعر من إيقاع التفعيلة في نطاق بحرها "الوافر" إلى أن ينتقل في القصيدة نفسها ـ إلى بحر ثانٍ... ومختلف.

يلاحظ ذلك في المقطع الخامس والسادس والسابع حتى آخر القصيدة:

ارتشفتُ قهوة الصباحِ..

وأمهلني قليلاً..

أوقظُ بقايا الحنين.

أنا إلياذةُ البكاء على الرملِ.

ولم تسمع الطُّلول أنيني.

ألقمتني مفاوزي الغُبرُ ثديها

وكانت وَهمي..

وكانت يقيني..

بعد هذه الأبيات التي تنتمي شكلاً إلى البحر الخفيف، يأتي البيت الرابع:

لا تُثِرها..

دفاترَ الأمسِ.. إني..

ويلجأ إلى التفعيلة:

هاربٌ في العُبابِ

أعشقُ تيهي

ثم يعود إلى البحر (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن):

ما أبالي بمرفأ لسفيني

في هذه القصيدة ينوّع الشاعر الإيقاع على مستوى البحر والقافية، عبر تقنية الحذف والإضافة حيناً ولزوم ما لا يلزم حيناً آخر.

ثم يتحدث الدكتور الكبيسي عن استخدام سليمان العيسى للإيقاع، الإيقاع "الذي يتجاوز الأوزان والقوافي، الكلمات والجمل، والتدوير، والتكرار، والترصيع.. يتجاوز كل المظاهر الخارجية للنغم حيث تكون النفس في تمازج مع العالم والأشياء من حولها، في تمازج شبيه بالحلو لدى الصوفي". ويستشهد بقصيدة "مطر" التي تبدأ هكذا:

يدقُّ نوافذي المطرُ

يدقُّ.. يدقُّ.. ينهمرُ

ويسقي العشبَ.. يسقي

التربَ، يشربُ يشربُ الشجرُ.....

حيث يستعير الشاعر من تتابع المطر أسلوبه على مستوى الكلمة في التكرار:

"يدقُّ، يدقُّ.. يشربُ، يشربُ.. نسيتُ.. نسيتُ.."

الذي تحدثه خارجياً، ويحس أثره داخلياً في عمق النفس، حيث الأسرار المتبادلة بينها وبين الوجود:

ووحدي ظامئاً أحنو

على صمتي.. وأنكسرُ

هذا الأثر الذي يصل إلى أوجه باستخدام التفعيلة (وهي جزء من بحر الهزج ـ مفاعلين)، والقافية الرائية ذات الرويّ المضمون التي تعبر عن توتر وانقباض، أشبه ما يكون بالجرح.

هكذا ينتقل الشاعر.. مفجراً الجسور القائمة بين العروض والإيقاع وصولاً إلى الحلم أو الجرح، "سيان".

ويتوقف الدكتور الكبيسي أيضاً عند نص يقف بين الشعر والنثر، مثل العديد من نصوص ثمالات(1)، التي أثبتها الشاعر على أنها نصوص نثرية. ولكن الناقد يرى "أنه نص نثري تخلى عن العروض ليلتحق بالنثر شعراً، واستعاض بالنبر ليكون شعراً صحيحاً". وهذا النص هو "الوعول".

ويختم الناقد بقوله: "وبديهي أن يكون نثر سليمان العيسى كأنه الشعر بعينه، وأن يحاول بعض المدافعين عن القصيدة النثرية تجيير أمثال هذه النصوص الأخاذة لصالح قصيدة النثر...

إن البحر أو التفعيلة أو النثر ـ التنويع على مستوى الشكل ـ لدى الشاعر عبارة عن تنويع على مستوى حلمه ورؤياه. وكل هذه دوال تتآزر في إحالة البعض على البعض لتنتج رسالته الشعرية بامتياز".

هذه التجربة في ثمالات(1) التي كتب عنها الدكتور الكبيسي بهذا الشكل العلمي الدقيق، تتابعت وتطورت في الدواوين العديدة التي صدرت لسليمان العيسى في السنوات العشر التالية. وهي تبين أن هذه التجربة في التجديد الشعري تجربة مميزة، رائدة، أهلّه لها مراسه الطويل للشعر

العربي الأصيل، واطلاعه الواسع على الأدب العالمي الحديث قراءة وترجمة.

وقد كتبت عنها دراسة بعنوان: سليمان العيسى في نبرته الهادئة، قلت فيها: "إن هذه الدواوين تشكل منعطفاً واضحاً، بدأ مع خيبة حزيران 1967، تلك الخيبة الكبرى التي هزت الوطن العربي من المحيط إلى الخليج".

في تلك الظروف، صمت سليمان فترة، ثم راح يبحث عن كوى للأمل والحركة، ويبدأ... مرّ" بعد مرّة..

ومع كل بداية كانت نبرته تخفت، والتأمل يحل لديه محل الاندفاع، ويتسع نتاجه أفقياً وعمودياً.

ففي أدب الأطفال الذي اختار اللجوء إليه، دون إغفال أدب الكبار، تناول موضوعات تتصل باهتمامات الصغار وحاجاتهم، فتحدث عن الطبيعة، والألعاب، والهوايات، والأسرة، والمدرسة، والأحلام، والآمال، والعمل، والوطن... ونوّع طرق الخطاب، فقال الشعر، وكتب المسرحية والقصة الواقعية والخيالية، وعرّب آثاراً أجنبية لإغناء هذه التجربة، أو شارك في تعريبها.

وفي نتاجه للكبار، رأى الابتعاد عن الأحداث المباشرة بقدر يتيح له الإصغاء إلى العالم الخارجي وتأمل ما وراء الواقع، وإلى عالمه الداخلي الذي أغفله فيما مضى، أو قل صهره في الهم العام.

□ يرى بعض دارسي الخواطر الشعرية والنثرية للشاعر سليمان العيسى على أحلام طفولة في كتابه (الفنعبرية.. قطريتي) أن سطورتك في شعره: زوجته وشريكة في لعبة الأدب والثقافة تتماهى مع سطورة "سلمى" الطفلة التي كان يلعب معها في طفولته ويطيران معاً فوق أرجوحة معلقة بين السماء والأرض فوق شجرة التوت. فقد رأى فيك تعويضاً عن حلم طفولي مصادر، وتصعيداً لماضي طفولي، فأنت تشاركينه مثلها في لعبة الأدب والحياة، وإن اختلفت طبيعة اللعب، لكن حلمه الطفولي المكبوت تحقق عبرك في واقع الحياة. فإلى أي مدى يصدق هذا الإسقاط في رأيك؟؟

□□ التقينا ـ أنا وسليمان ـ في بيت أهلي، حين عُدت في إجازتي الصيفية من بروكسل، حيث كنت موفدة من وزارة التربية ـ فقد كان يدرّس شقيقاتي ويؤهلهنّ للتقدم إلى الشهادتين الإعدادية والثانوية.

كان سليمان آنذاك غارقاً في الهم القومي ـ ولا أستطيع أن أقول همّ الشعر لأن الشعر كان في رأيه وسيلة لتحقيق حلمه. أما أنا فقد كنت منشغلة بدراستي الجامعية، وكنت أخطط لمتابعة دراساتي العليا في مجال التربية وعلم النفس. بقينا خلال تلك الفترة نلتقي في مشاوير شبه يومية، اقتصر حديثنا أثناءها على أمور عامة كالدراسة، والعمل، والنضال، والثقافة... على أننا شعرنا بتقارب قادنا تدريجياً إلى التفكير في عقد خطوبتنا.

وفي رأيي أن هذا الشعور بالتقارب الشديد هو الذي جعلنا نخطط للحياة المشتركة ـ لا الصورة التي كانت ماثلة في ذهنه عبر صديقة طفولته سلمى.....

وهذا القرب جعل كلاً منا يبذل جهده لمساعدة شريكه في تحقيق أهدافه وإغناء الحياة المشتركة من خلال ذلك.

هكذا ساعدني سليمان حين سنحت لي فرصة لمتابعة دراستي العليا، وعملت معه حين كان عملي المهني يترك لي بعض الفراغ لممارسة هواياتي الأدبية.

□ ظلت الدكتورة ملكة أبيض بالرغم من ميلها الواضح كالفراشة تحوم حول سراج الأدب من خلال كتاباتها النقدية عن شعر سليمان العيسى وترجمتها

للأعطال الأدبية مثله، فلن غطير أن تحاول الكتابة الإبداعية الشعرية أو النثرية، فهل كان لحياتها قرب شاعر كبير أثر في الحد من طموحها للكتابة الشعر أو القصة والرواية؟ وهل كانت لها محاولات في هذا المجال لم تنشر؟

□□ سار عملي الفكري من البداية في اتجاهين: التربية، والترجمة. فالتربية تمثل دراستي الجامعية الأولى، والاختصاص الذي تابعته بعد الزواج. أما الترجمة فهي نشاط لا يستغني عنه كل طالب جامعي، ولاسيما إذا درس في جامعات أجنبية. وقد بدأته في سنتي الأولى في جامعة بروكسل، حيث كنت أترجم كل المقررات الدراسية إلى العربية لأتمكن من استيعابها أولاً، والتعبير عنها بعد ذلك بالفرنسية تحريرياً وشفوياً. وحين انقطعت عن الدراسة ـ مؤقتاً ـ بعد زواجي، عملت ـ أنا وزوجي ـ في ترجمة نصوص مميزة من الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية إلى العربية، وهي ديوان "الشقاء في خطر" لمالك حداد ورواية "نجمة"، ومسرحيتا "الجثة المطوقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" لكاتب ياسين. بالإضافة إلى كتاب قصصي إنجليزي لـ د.ت. سالنجر بعنوان "تسع قصص".

ومع متابعة دراستي العليا، قمت بترجمة كتب علمية متخصصة من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية.

أما العمل على أدب زوجي، فقد بدأته متأخرة، حين حصلت على التقاعد من جامعة دمشق، وتعاقدت للتدريس مع جامعة صنعاء اليمن. لقد توافر لي آنئذ قدر من الفراغ، ولاسيما بعد إنهاء أولادي دراستهم الجامعية في دمشق، ومغادرتها لإكمال الدراسة والعمل في الخارج.

هناك عامل آخر دفعني للتركيز على قدر كبير من الاهتمام على أعمال سليمان العيسى، وهو أن الثقافة العربية المعاصرة تحتاج منا إلى دراسة معمقة لمتابعتها وتطويرها. وبصفتي مدرسة لتاريخ التربية، رأيت أن عليّ أن أكرس وقتاً للتربية العربية لا يقل عما أفعل للتربية الغربية وأعلامها مثل جون ديوي، وجان جاك روسو، وفروبل، ودوكرلي. ودور سليمان العيسى الشاعر والمربي في الثقافة والتربية العربية لا يقل عن دور هؤلاء في ثقافة بلدانهم وتربيتها.

هذه العناصر الثلاثة: التربية، والترجمة، وأدب سليمان العيسى، شغلت وقتي ـ ومازالت تشغله، مما لا يدع لي أي وقت لاهتمامات أخرى. إلا أنني كتبتُ، قبل فترة، سيرة موجزة لحياة كل منا على حدة، نشرت في كتيب عام 2007 بعنوان: رحلة كفاح. كما بدأت أكتب خواطر تحت عنوان: شيء من حياتنا، يمكن أن تجمع فتشكل تلخيصاً لسيرة حياتنا المشتركة.

□□